
This is the **published version** of the bachelor thesis:

Cauchetiez, Élisabeth; Massip, Francesc, dir. El Théâtre de La Mie de Pain, un exemple del teatre de l'actor-creador. 2009.

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/51714>

under the terms of the  license

Autor: ÉLISABETH CAUCHETIEZ
Treball de Recerca
Doctorat de les Arts Escèniques
Facultat de filosofia i lletres – U.A.B.

El Théâtre de La Mie de Pain, un exemple del teatre de l'actor-creador, 1978-1990, creacions i trajectòria dins el panorama del teatre europeu del moment.

Any d'elaboració: 2009

“On peut systématiquement, à l’abri de tout délire,
travailler à ce que la distinction du subjectif et l’objectif perde de
sa nécessité et de sa valeur”

André Breton
Arcane 17 (1)

Notes: (1) BRETON André, *Arcane 17*, Pauvert, Paris 1971, p 154

ÍNDIX

- **INTRODUCCIÓ**..... p 4
EI THÉÂTRE DE LA MIE DE PAIN
una experiència il·lustrativa.
 - 1. La trobada d'una forma teatral i del seu públic.
 - 2. L'anàlisi dels espectacles: un eina per descobrir l'emoció col·lectiva.
 - 3. Fer de l'experiència subjectiva un objecte d'observació.
 - 4. Què és el teatre de l'actor-creador?
 - 5. La crítica del moment subratlla els límits de la creació col·lectiva.
- **1. FONAMENTS HISTÒRICS I SOCIOLÒGICS DEL THÉÂTRE DE LA MIE DE PAIN**..... p 14
Un conjunt de circumstàncies favorables
 - 1.1. L'ètica d'una escola**..... p 14
 - 1.1.1. El pensament de Charles Dullin
 - 1.1.2. L'Escola tal com la vàrem conèixer
 - 1.1.3. El projecte de taller d'Yves Kerboul i la motivació dels alumnes
 - 1.2. De l'humanisme de la festa a la creació d'una indústria cultural**..... p 22
 - 1.2.1. L'estat d'esperit de la generació següent al Maig '68
 - 1.2.2. El gran interès polític per "l'Action Culturelle"
 - 1.2.3. Avignon 1981: el canvi d'orientació del Partit Socialista al poder. De la consagració de les formes que vénen de l'animació cultural a la creació de la indústria cultural.
- **2. ANÀLISI DE LES PROGRAMACIONS DELS FESTIVALS I GIRES**..... p 38
"L'enfocament dels desitjos" del públic.
 - 2.1. Qui programa La Mie de Pain?**..... p 38
 - 2.1.1. Varietats i contrastos
 - 2.1.2. França: els organismes de programació
 - 2.1.3. Estranger: els organismes de programació
 - 2.2. Algunes personalitats importants**..... p 48
 - 2.2.1. Peter Bu, André Gintzburger
 - 2.2.2. Pierre-Jean Valentin, Peter Baumgart, Ricard Salvat, Franck Marest, Jean-Luc Trotignon

2.3. Les companyies que comparteixen la cartellera.....	p 53
2.3.1. Retrat d'algunes companyies que comparteixen la cartellera de teatre al carrer	
2.3.2. Retrat d'algunes companyies que comparteixen la cartellera dels festivals de mim	
2.3.3. Retrat d'algunes companyies que comparteixen la cartellera als teatres	
2.4. Tendències estètiques del moment ?.....	p 65
• 3. RECEPCIÓ DE LA CRÍTICA.....	p 68
Els límits de la creació col·lectiva	
3.1. Qui escriu sobre La Mie de Pain ?.....	p 68
3.2. Com s'escriu sobre La Mie de Pain ?.....	p 74
3.3. Què s'escriu sobre La Mie de Pain ?.....	p 81
• CONCLUSIÓ.....	p 84
Creació col·lectiva i l'actor abans que res	
1. Simptomàtic: els llocs d'assaig no són llocs institucionals dels organismes culturals.	
2. El fals problema del líder del grup i el problema real de l'escriptura	
3. Perspectives.	
ANNEX.....	p 88
Carta de Catherine Mouchet, Dossier de Gilbert Épron, Entrevista amb Robin Renucci, Testimoni de Marie-Noèle Bordeaux, Pàgines Web André Gintzburger. Testimoni de Jean-Marc Molinés, Fotos personals dels espectacles.	

INTRODUCCIÓ

EI THÉÂTRE DE LA MIE DE PAIN
una experiència il·lustrativa.

El Théâtre de la Mie de Pain va ser una experiència teatral que va il·lustrar un moment de la història del teatre europeu.

Vaig formar part del grup Théâtre de la Mie de Pain des del setembre del 1979 al febrer del 1989.

Del setembre 1979 al gener 1985, hi vaig participar amb dedicació exclusiva, com a co-autora dels tres espectacles de creació col·lectiva del moment, i com a actriu en totes les gires i actuacions. A més, compartia amb la companya, la Marie-Noële Bordeaux, les tasques de relacions públiques, és a dir, érem les responsables del contacte amb la premsa i amb els programadors de les sales i teatres, i de la necessària coordinació amb el nostre agent artístic, el senyor André Gintzburger. El Grup havia repartit les diferents tasques inherents al seu bon funcionament i cada actor i actriu n'assumia una: Léa Coulanges, la comptabilitat; Gérard Chabanier, la gestió del material i del vestuari; Gilbert Épron, la concepció i construcció dels elements escenogràfics; Laurent Carouana, el transport i les subvencions; Jean-Marc Molinès i Philippe Barrier, la tècnica de llum i so.

Els tres espectacles creats que llavors teníem en cartellera eren:

- "*Blanche-Neige au royaume de Fantochie*", espectacle de carrer estrenat al maig del 1980, davant del Centre Beaubourg i al Forum des Halles de París.
- "*Séance-Friction*", espectacle burlesc gestual, estrenat al novembre del 1981, al Théâtre de la Cité Universitaire Jean Zay a la ciutat d'Antony.
- "*Seul ... Les requins !*", espectacle còmic d'estètica decadent, estrenat al juny del 1984 al Centre Cultural des Salorges a Noirmoutier.

Tots els espectacles de la Companyia van ser dirigits pel senyor Yves Kerboul, iniciador del projecte. Com a professor a l'Escola Charles Dullin, havia iniciat l'any 1977 un taller formatiu per als alumnes de l'última promoció que volien aprofundir en la tècnica de la màscara, realitzant posteriorment un espectacle de carrer. Els actors i les actrius que vàrem entrar al setembre 1979 en el nou taller vam constituir el nucli del Théâtre de la Mie de Pain.

Al gener 1985, després d'una difícil crisi existencial tant personal com professional, vaig traslladar-me a Girona i des d'aleshores vaig assumir exclusivament els meus papers de "*Huguette Grue*" i "*Ginette Boudache*" a "*Séance-Friction*" i "*Seul ... Les requins !*" respectivament. De fet, la majoria de les actuacions eren de "*Séance-Friction*".

Aquest espectacle va tenir un èxit rodó i en 10 anys de funcionament vam arribar a comptabilitzar al voltant de 1000 representacions.

Cal remarcar que, com més actuàvem, més virtuosisme d'interpretació adquiríem els actors i les actrius. Com a intèrprets, havíem incorporat a la perfecció tant el ritme de l'obra com la complicitat a l'escenari i destacàvem cada vegada més en la agudesa i eficàcia del nostre paper.

Els personatges creats segons la tècnica de la màscara es basaven sobre una exploració emocional precisa i potent, semblant pel seu rigor a una partitura musical. Cada actor tenia un registre de percepció particular per defensar. I cada vegada més, les emocions fluïen amb major claredat i impacte. Diria que, a partir de l'any

1984, moment en què vam actuar al Festival Grec de Barcelona, l'espectacle havia assolit el nivell de les grans gires internacionals.

Un espectacle és similar a un organisme viu i necessita créixer i madurar.

Va ser la gran sort de l'espectacle "*Séance-Friction*": un cúmul de circumstàncies favorables li van permetre de beneficiar-se d'un bon acolliment del públic i d'òptimes condicions de distribució.

En comparació, "*Seul ... Les requins !*", malgrat que era una proposta artística més agosarada (o potser precisament per això), només es va representar unes 80 vegades.

Aquesta proposta tenia un cert contingut visionari: en una estètica decadent, "Punk" esbrinava l'experiència d'un grup de teatre presoner de l'escenari i obligat a seguir assajant una obra embrionària. El tema, com la dramaturgia, anunciava curiosament el teatre postdramàtic de l'avenir, però en aquest moment quedava estrafolari i no va respondre a les expectatives que havíem dipositat (2)

En aquell moment, l'èxit mateix de "*Séance-Friction*" es va convertir en un malson per al futur de la Companyia.

Des d'aleshores, vam intentar assolir el mateix estat de gràcia molt sovint excepcional de l'encontre de l'estètica d'un espectacle i dels gustos d'una època determinada. Aquesta ànsia va condicionar tota la trajectòria ulterior de la Companyia.

Els espectacles posteriors, malgrat la seva validesa, no van poder aconseguir la mateixa fita, i "*Séance-Friction*" ha quedat com l'espectacle emblemàtic d'aquell període.

L'anàlisi de les raons tant sociològiques com estètiques d'aquell èxit pot aportar aclariments molt interessants sobre la sensibilitat artística del públic dels anys vuitanta i noranta.

"Il n'y a de célébration commune", ens explica Peter Brook, "que lorsque l'artiste est le porte-parole d'un public lui-même capable d'éprouver de la joie" (Brook 1977:176) (3). L'èxit d'un espectacle seria doncs la trobada d'una forma teatral creada per algunes persones, els artistes, i d'un entorn favorable, en estat d'expectació, la comunitat. Aquesta comunitat reconeixeria en l'espectacle una proposta que inconscientment desitjava veure i gaudir-ne. Tot seria una qüestió d'oportunitat social, encara que semiconscent. Una experiència teatral que aconsegueix l'èxit no neix de l'atzar, sinó d'un cúmul de circumstàncies favorables. Per aquesta raó, l'anàlisi dels fonaments històrics i sociològics que envolten el naixement de la forma teatral d'un espectacle esdevé particularment útil.

No vaig participar a la creació dels dos espectacles posteriors:

- "*Terminus Hôpital*", estrenat al novembre del 1986, al Théâtre de la Cité universitaire Jean Zay de la ciutat d'Antony.

- "*Starjob*", estrenat a la tardor de 1989 al Théâtre de la Cité universitaire Jean Zay de la ciutat d'Antony.

Notes: (2) Podem prendre com a referència de teatre postdramàtic, l'espectacle "*Bloody mess*" del grup britànic Forced Entertainment

(3) BROOK, Peter, *L'espace vide*, Seuil, Paris 1977, p 176: "Només hi ha celebració comuna, quan l'artista és el portaveu d'un públic que es mostra capaç de sentir goig" (Traducció nostra)

Aquests espectacles es distanciaven de l'univers metafòric, fantàstic dels anteriors per acostar-se a la realitat quotidiana de la gent del carrer (la tria dels llocs de l'acció és simptomàtica: l'hospital, l'empresa).

A finals dels anys 80, fer riure sobre la situació social estava molt de moda. Els espectacles eren, sens dubte, eficaços amb una gran dosi d'humor negre, que seria el segell de la Companyia en els seus últims anys. Curiosament, en aquest intent de "realisme", el Théâtre de la Mie de Pain va perdre una part de la seva bogeria particular i la competència dels grups que treballaven sobre el tema còmic-social era ferotge. Segons el testimoni de Marie-Noële Bordeaux, que va viure la creació de "*Terminus-Hôpital*": "hi havia un fort potencial humà a La Mie de Pain que no es va poder esplaïar en aquest teatre còmic-social de conveniència ... A mi m'ho sembla ..." (4)

A l'interior del grup es vivien amb molta tensió aquestes contradiccions entre el seguiment del moviment impulsat per convertir-se en un producte cultural de consum, agradar sobretot per a poder sobreviure, i l'ideal purista de continuar explorant noves possibilitats teatrals. És propi de les contradiccions no ser clares i així, tampoc es dibuixaven clarament bàndols estables entre els components del grup: segons les decisions a prendre, cadascú triava en funció del seu tarannà i no coincidien les mateixes persones entre "els puristes" i "els pragmàtics". I també cal dir que una decisió que, *a priori* semblava molt purista resultava ser d'allò més pragmàtica i viceversa.

El Grup va viure amb agudesia la transició d'una època on el teatre era considerat com un ideal de vida, amb una dedicació quasi religiosa, durant els anys 70, cap a la concepció del teatre com a producte cultural de consum conforme a l'afirmació de l'individualisme, de finals dels anys 80. Dins dels seus èxits com dels seus fracassos és un exemple significatiu: el fet de no poder assumir aquestes contradiccions va desencadenar l'inevitable trencament del grup.

Als anys 1970-1980, a França, l'actor i l'espectacle no eren encara considerats com a "productes"; el vocabulari mercantil dels economistes no havia envaït encara el món del teatre i fer-se actor era una tria personal, un xic arriscada, tanmateix.

Triar una manera de viure diferent, creure que una aventura personal i col·lectiva era llavors possible.

Fer-se artista, "l'última aventura que ens queda" deia Jacques Brel. Dins un país que superava la xifra de dos milions d'aturats al 1984, el romanticisme de la revolta individual encara era una actitud plausible. Fer-se actor era una manera d'afermar-se davant de la societat. Crear espectacles significava trencar motllos.

Més tard, quan ja havien passat els grans moments d'èxit de la Companyia, a principis dels anys 90, ja es parlava "d'empresa de gestió cultural" "de beneficis de la producció artística" i els espectacles van esdevenir "productes culturals".

Podríem arribar a pensar que aquesta eufòria d'activitats teatrals que es vivia a França als anys 1970-1990, època on es situa l'experiència del Théâtre de la Mie de Pain, era simplement la condició d'un nou desenvolupament econòmic on la cultura esdevenia un element integrat a les forces productives, una manera més de crear plusvàlua.

Notes: (4) "Vid" testimoni adjunt de Marie-Noële Bordeaux

(Per testimoniar l'eufòria de les representacions, només hem de recordar l'augment del nombre de companyies professionals a França entre 1975-86: parlant només de les que demanen subvencions, passen de 250 el 1977 a 655 el 1980 i a més de 1000 el 1986).

Le Théâtre de la Mie de Pain no va saber negociar el gir de "la indústria cultural". La Companyia va funcionar sempre com a "Associació sense afany de lucre" durant tots aquells anys d'intensa activitat; mai no va pensar en constituir-se com a empresa en el sentit jurídic del terme, malgrat els guanys que feia i que permetien viure 9 persones (8 actors més un secretari-administratiu, els darrers anys).

La Companyia no tenia cap implantació geogràfica concreta, simplement un lloc d'assaig. No assumia l'animació cultural de cap ciutat, vivia únicament de la venda dels seus espectacles, de producció molt lenta (2 o 3 anys entre creació d'espectacle a espectacle). Tots érem actors, autors i administradors. Evidentment aquest model de funcionament va esdevenir paulatinament inadequat a les noves exigències de rendibilitat econòmica que s'imposaven.

Paral·lelament a aquesta pèrdua de dinamisme estructural, la forma dels nous espectacles no suscitava el mateix entusiasme del públic, o, més aviat la idea mateixa de públic s'havia transformat. D'acord amb les exigències del mercat cultural, el públic ja no era concebut com un conjunt sinó dividit, analitzat, encasellat; per a cada públic, un tipus diferent d'espectacle, fins i tot calibrat quant al contingut i a la durada.

Evidentment, la creació d'un "mercat" permetia donar credibilitat a la professió teatral i diversificar els guanys de les companyies, però atenuava la idea de públic tal com era concebuda a principis dels anys 1980, lligada a un humanisme de la festa, de comunió dins un esdeveniment de grups socials diversos capaços malgrat totes les seves diferències, d'identificar-se com a comunitat.

Al mateix temps, la creació col·lectiva no suscitava tant d'interès. La figura de l'autor únic, que busca en l'escriptura i en la construcció textual de la dramaturgia la traducció de la seva visió personal del món, tornava al centre de l'atenció i relegava a un segon pla la recerca sobre l'actor, que havia motivat les energies de l'època anterior. Fins i tot podríem remarcar que la reafirmació de les idees d'èxit personal no encaixava amb l'ètica d'un teatre que se sentia un art col·lectiu. Si un escriptor d'un text dramàtic és incontestablement l'autor de la seva obra, qui és l'autor d'un espectacle on entren en joc l'art de diversos col·laboradors: tècnics, escenògrafs, actors, dramaturg, director ? Fins a quin punt un director pot declarar-se autor ?

A Catalunya tenim l'exemple de la polèmica d'Albert Boadella i els seus ex-Joglars, a l'entorn de la "*Torna*". "*La Torna*" era fruit d'una època de creació col·lectiva.

Al moment de la seva reposició, l'individualisme de moda permetia la imposició d'ambicions personals. En el cas de La Mie De Pain, l'autoria dels espectacles era compartida entre els actors que havien seguit el procés de creació de la història i dels personatges. Si Yves Kerboul firmava la direcció, mai no va reivindicar ser-ne l'autor, encara que el resultat final passava pel filtre de la seva visió personal.

Intervenien al final del procés de creació per seleccionar el material creat, aprofundir el treball interpretatiu i donar ritme. La seva presència era fonamental, però ell, no es veia com a autor ni de la història ni de l'estil triat. Diria que, com a bon pedagog, deixava als seus deixebles la llibertat i la responsabilitat de les seves tries. Les formes del teatre neixen i moren, en relació amb l'evolució de la societat.

“Une forme employée ne sert plus et n’invite qu’à en chercher une autre”
(Artaud 1964:115) (5). Així, Antonin Artaud remarcava que l’acció dels actors i dels directors escènics era datada en la història.

Els espectacles del Théâtre de la Mie de Pain corresponien a una concepció del teatre específica del anys 1970-1980 i podem trobar unes ressonàncies de la seva forma en les altres creacions de les companyies de l’època. Analitzar-les, analitzar les programacions dels Festivals i dels teatres on es van representar pot guiar-nos per definir els gustos del públic de llavors, “le faisceau d’intensité” que estava a l’origen de l’emoció col·lectiva del moment (Brook 1977: 16) (6). Òbviament la nostra recerca pot desvetllar un interès històric però també orientar una perspectiva: el teatre és un art efímer però cada nova concepció porta inevitablement la marca de totes les influències que ha rebut. Aleshores tornar a plantejar l’originalitat dels espectacles sorgits de les idees de creació col·lectiva dels anys 70-80 pot ajudar-nos a entendre les formes nascudes posteriorment. Per exemple, no podríem establir lligams entre aquestes creacions i el teatre postdramàtic, tal i com es va desenvolupar a Alemanya i Anglaterra després de 1990 ? Les dues formes tenen almenys en comú la importància que acorden a la presència de l’actor.

Vaig actuar per última vegada amb el grup al Festival Internacional de Hong-Kong , al febrer del 1989, tancant per a mi aquesta estranya aventura humana que m’havia portat d’actuar de saltimbanquis a la plaça de Beaubourg als més grans festivals internacionals. Per a mi, era una època de formació, brillant i no sempre feliç i molt rica en descobriments tant d’un punt de vista de coneixements professionals com humans.

Primerament, hi havia l’experiència extraordinària de fer d’actriu, de viure i aprofundir en aquesta recerca de l’estat psíquic particular, molt difícil de definir que permet la circulació emotiva amb el públic.

Si puc plasmar des de la meva sensació personal un cert intent de definició diria que dintre la impressió d’un buit interior, flueix, observada per la ment, l’energia psíquica que es comunica amb el públic mitjançant l’expressió del cos, gestual i vocal. L’actor té aleshores la sensació curiosa de tenir com un cos transparent o virtual.

És una estranya sensació que només s’aconsegueix amb la pràctica davant del públic i després d’un acurat aprenentatge. És aquest estat el que pretenia trobar al llarg de les representacions. Tal com diu Sophie Proust: “Le savoir théâtral: acquisition pratique laborieuse à travers l’exercice de l’activité théâtrale” (Proust 2006: 159) (7).

I després, hi havia el treball de creació en equip ... i les tàctiques necessàries de convenciment a utilitzar per orientar l’objecte de la creació cap als desitjos propis. El grup genera relació de poders i viure una creació en equip és aprendre a gestionar estratègies que poden ser més o menys conscients. A vegades sorgia la il·luminació i s’imposava sense discussió; en cas contrari, que era el més habitual, es tractava d’una qüestió de pactes o de manipulació d’influències.

Notes. (5) ARTAUD, Antonin *Le théâtre et son double*, Gallimard, Paris 1964, p 115: “ Une forme emprada no serveix més i solament invita a la recerca d’una altra” (Traducció nostra)

(6) BROOK, Peter *L’espace vide* Seuil Paris 1977. p 16: “ L’enfocament dels desitjos” (Traducció nostra)

(7) PROUST, Sophie *La Direction d’acteurs*, L’Entretemps, Vic la Gardiole, 2006, p 159
“El saber teatral: una adquisició pràctica laboriosa a través de l’exercici de la pròpia activitat teatral” (Traducció nostra)

No es pot explicar l'experiència de La Mie de Pain sense mencionar aquestes vivències perquè el teatre és una aventura humana, a més a més d'un fenomen social.

I si és fonamental analitzar els fonaments històrics i sociològics que s'associen al naixement d'una forma teatral, no es pot oblidar les circumstàncies individuals perquè "l'aventure théâtrale commence véritablement par une rencontre et s'édifie en aventure humaine qui déterminera aussi l'artistique" (Proust 2006: 198) (8). Sense caure en la complaença del memorialista, trobar el mitjà d'objectivar la vivència personal és un dels reptes d'aquesta recerca. S'ha d'intentar fer un objecte d'observació del testimoni personal.

Primer hem d'emmarcar l'experiència particular en el moment històric on l'actor més que l'autor és el centre de les preocupacions teòriques. Els anys 70-80 són els anys d'èxit del concepte de "creació col·lectiva" on "l'acteur est davantage considéré comme un auteur qu'il ne l'est aujourd'hui" (Proust 2006: 129) (9).

Sense la seva presència, cap teatre és possible. "Le corps de l'acteur est à lui seul tout le théâtre" (10) subratllava Gilles Sandier dins un article famós sobre el teatre de Grotowski. La representació al teatre de l'Odéon, al 1966, del "*Princeps Constant*" pel Teatr-Laboratorium de Grotowski va ser una revelació per a tota una generació de gent del teatre a França. Des d'aleshores, es varen obrir molts laboratoris de recerca sobre l'actor, molts tallers de formació per als comedians.

Entre els més coneguts, el laboratori teatral de Peter Brook a les Bouffes du Nord, a París. Podem evocar també paral·lelament, la iniciativa al 1980, a Dinamarca, de l'escola d'antropologia teatral d'Eugenio Barba i de l'Odin Teatret. Al 1974, Peter Brook reuneix en el seu laboratori de recerca uns actors poc coneguts originaris de diversos llocs del món per tornar a considerar de nou l'ofici d'actor i a través d'ell, renovar el funcionament del teatre. En la mateixa direcció s'inscriu la iniciativa d'Eugenio Barba que agrupa dins la seva escola alumnes i professors de diferents disciplines i cultures per intentar "comprendre les principes qui gouvernent les processus de notre organisme et témoignent de sa vie décuplée et visualisée en la rendant expressive" dins "el projecte inter-disciplinari i trans-cultural" de l'ISTA (International School of Theatre Antropology) que crea l'antropologia teatral "l'étude du comportement biologique et culturel de l'homme dans une situation de représentation" (Barba, Savarese 1985: introducció) (11).

D'una certa manera el concepte del teatre de l'actor-creador és específic del període 1970-1980.

Tot el treball de les companyies universitàries que es faran molt famoses, Le théâtre du Soleil, Le théâtre de l'Aquarium, le théâtre de Patrice Chéreau així com el grup de Vitez, Aux Quartiers d'Ivry, s'inscriu en aquesta línia.

Notes: (8) (9) PROUST, Sophie *La Direction d'acteurs*, L'Entretemps, Vic la Gardiole, 2006, pp 198,129 . "L'aventura teatral comença veritablement amb una trobada i s'edifica en una aventura humana que determina al seu torn una d'artística". "L'actor era més considerat com a autor que avui en dia" (Traducció nostra)

(10) Article citat dins *Le Théâtre en France* Vol II, Armand Colin, Paris 1989, p 483. "El cos de l'actor és en si mateix tot el teatre"

(11) BARBA, Eugenio, SAVARESE, Nicola *Anatomie de l'acteur* Bouffonneries, Cazilhac 1985, Introduction. "Entendre els principis que governen els processos del nostre organisme i testimonien la seva vida ampliada i visualitzada fent-la expressiva .. l'estudi del comportament biològic i cultural de l'home en situació de representació" (Traducció nostra)

Busquen la manera de “réactiver le théâtre par l'oeuvre des praticiens, et en premier lieu des acteurs, qui ne veulent plus être interprètes mais créateurs” (Dort 1989: 486)(12).

Però com l'actor esdevé creador ? Quina formació cal donar-li ?

Hem de recórrer novament a Antonin Artaud, el visionari del teatre del futur, segons el qual l'actor és “l'atleta de les emocions”. El treball de l'actor necessita una tècnica, el seu aprenentatge té una similitud amb l'esport, és “atleta”, però també és una mena de “poeta”, perquè utilitza les seves emocions i expressa la seva sensibilitat. Però, qui diu esport, pensa en entrenament, i l'entrenament pressuposa l'existència de l'entrenador. Aleshores, s'exalta la figura del director/cap del grup, com un doble del “capocomico” de la *Commedia Dell'Arte*; és qui coneix la tècnica i fa les proposicions de joc i al mateix temps, tria i ordena els resultats de la recerca per crear l'espectacle.

En primer lloc, el teatre que neix d'aquesta inquietud per l'actor-creador, qui “crea” el seu paper i no el “fabrica”, és un teatre de grans direccions escèniques que es construeixen partint de les improvisacions i de les propostes dels actors, agrupats a l'entorn “d'un mestre”, el director, que crea un estil personal, identificable i fa escola. Encara podem citar Artaud: “C'est la mise en scène qui est le théâtre beaucoup plus que la pièce écrite et parlée” (Artaud 1964: 59)(13).

És l'època de les grans realitzacions de Peter Brook a les Bouffes du Nord : 1979, “*La conférence des oiseaux*”. De l'Ariane Mnouchkine : 1982, a la Cartoucherie, *Les Shakespeare*, o d'Antoine Vitez als Quartiers d'Ivry, 1975 “*Phèdre*”.

A l'origen d'aquestes posades en escena hi ha un text clàssic o no, però el treball de creació neix de la interacció relacional entre el director i l'actor: el director capta l'instant de veritat quan sorgeix de la proposta de l'actor en estat de joc.

Segons Ariane Mnouchkine: “Un metteur en scène est avant tout un accoucheur de comédiens” (14).

La idea de creació col·lectiva apareix paral·lelament. Influenciada, és cert, per les experiències del grup americà del Living Theater (tothom recorda la seva estada a França després del Maig de 1968), és sobretot una conseqüència lògica de la recerca sobre l'actor-creador, perquè la substància poètica que neix de les improvisacions sobre l'escenari, de la posada en comú de les proposicions dels actors i de les idees del director, és en si mateixa, un material ric, viu, interessant que pot esdevenir el contingut de l'espectacle.

Moltes companyies varen produir els seus propis textos i van assolir un gran èxit, com el teatre de la derisió del Magic Circus, dirigit per Jérôme Savary, 1973 “*De Moïse a Mao*” o les grans realitzacions col·lectives del Théâtre du Soleil que prenen com a subjecte la Història, no aquella dels grans homes, sinó la del poble, 1970 “*1789*”.

Durant aquest últim període, 1970-1980, “L'idée de la création collective atteint la dimension d'une fascination” (Dort 1989: 495)(15).

Notes: (12) DORT, Bernard dins *Le théâtre en France* Vol II, Armand Colin, Paris 1989

p 486 “reactivar el teatre des de la pràctica i, en primer lloc, des de l'ofici de l'actor, que aspira ara, no solament a ser intèrpret, sinó creador” (Traducció nostra)

(13) ARTAUD, Antonin *Le Théâtre et son double*, Gallimard, Paris 1964, p 59

“El teatre és la direcció escènica, molt més que l'obra escrita i parlada”. (Traducció nostra)

(14) Débat CNRS /Théâtre de Gennevilliers, *Théâtre/public*, núm 46-47, (1982): El director és abans que res, una llevadora d'actors” (Traducció nostra)

(15) DORT, Bernard dins *Le théâtre en France* vol II, Armand Colin, Paris 1989, p 4 “la idea de creació col·lectiva va assolir la dimensió de la fascinació”

S'ha estudiat relativament poc l'estat de fascinació que una època determinada mostra per una forma teatral concreta. Aquest fenomen, emperò, s'ha donat en diverses ocasions al llarg de la història moderna. Citaré dos exemples que em semblen significatius. El primer, és la fascinació per la *Commedia Dell'Arte* viscuda per la gent del Renaixement. Només cal recordar els funerals dignes d'un príncep d'Isabella Andreini a Lyon el 1604. Isabella era una actriu de la Companyia de l'Gelosi, que ha introduït la *Commedia Dell'Arte* a França: la reputació d'Isabella era tal que varen crear una moneda commemorativa amb la seva efígie. El segon exemple és la fascinació pel melodrama que sentia el públic de l'Imperi napoleònic: el nen Victor Hugo tenia 8 anys quan va veure sis vegades seguides el melodrama de Pixérécourt "*Les ruïnes de Babylone*" a Bayonne el 1811. I compartia la seva il·lusió amb gent de totes les classes socials i edats.

Em sembla que l'indici de la fascinació resideix en la comunió d'un públic barrejat, constituït per totes les generacions i classes socials. Podríem destacar que les formes teatrals propenses a desvetllar aquest sentiment són formes que neixen del poble i que sedueixen l'èlite de la societat.

Cal també remarcar que les èpoques històriques on es produeixen aquests fenòmens són èpoques de canvi: canvi de la concepció de l'home i de la societat al Renaixement, escenari del naixement de la *Commedia*; conseqüències de la Revolució de 1789 pel melodrama, amb l'afició del públic popular per les manifestacions teatrals.

Es donen circumstàncies semblants en les experiències de creació col·lectiva dels anys setanta ? En certa manera, sí. Després del Maig del 1968, "la revolució fallida", l'esperit social ha canviat: els joves i la petita burgesia són grups socials que s'han beneficiat de les idees de l'animació cultural promogudes pel Partit Socialista i que es basen: primer, en la possibilitat per tothom de fer "Art" i després, en el valor d'integració de les experiències de grup. Aquests grups socials troben en les formes de les creacions col·lectives un eco de les seves inquietuds estètiques. Són aquestes mateixes forces que portaran el senyor François Mitterrand a la presidència de França el maig del 1981. L'esperit fantasista de la festa, el predomini de l'expressió corporal, un art de la derisió i un afany d'imatges visuals són els símptomes d'un nou gust que contagiarà les altres classes socials. El públic dels anys vuitanta és un públic comunitari que sap gaudir dels esdeveniments culturals organitzats arreu per les institucions polítiques i comercials. És dins aquest context que s'arrela el teatre de l'actor-creador.

Efectivament, els actors esdevenen els autors veritables de l'espectacle, perquè tot es construeix partint de la substància emotiva i corporal que proposen com a joc. El gran valor és el grup: sense esperit d'equip, cap creació és possible. La divisa del moment podria ser el pensament de Gurdjieff. "Un groupe est le commencement de tout. Un homme seul ne peut rien faire, rien attendre". (16)

Notes: (16) (Vid) citat per DORT, Bernard dins *Le théâtre en France* vol II, Armand Colin, Paris 1989 p 499 "Un grup és el començament de tot, un home sol no pot fer res, no pot esperar res". (Traducció nostra)

El director mateix perd el seu privilegi de figura central, és un element més, encara que imprescindible, de la dinàmica col·lectiva. Jean-Claude Penchenat, director de "*Le Bal*", del Théâtre du Campagnol, defineix així el seu treball: "Le metteur en scène ne cherche pas un cadre qui puisse contenir la figure qu'il conçoit, il se promène, il choisit des images qu'il style, qu'il reconstruit" (Friedel 1981:10) (17).

És tracta doncs de donar forma a un substrat poètic que neix del treball de recerca col·lectiva.

El director esdevé un catalitzador d'imatges sorgides de la dinàmica del joc imaginatiu i corporal dels actors a l'escenari. La imatge, en aquest tipus de treball, val més que les paraules i en el millor dels casos apareix "une poésie dans l'espace capable de créer des sortes d'images matérielles, équivalent aux images des mots" (Artaud 1964:55) (18).

La creació col·lectiva aboca al teatre del gest: la gestualitat de l'actor és el mitjà adient per convertir les emocions en imatges espectaculars a l'espai escènic.

La recerca del Théâtre de la Mie de Pain s'inscriu en aquesta perspectiva.

L'any 1981 és la data clau que consagra les recerques de la creació col·lectiva i l'auge del seu reconeixement. La nova direcció del Festival d'Avignon imposa una orientació novedosa: "il s'agit là d'une des innovations importantes de la nouvelle direction du Festival. Elle correspond sans aucun doute à la reconnaissance du travail de l'acteur, c'est à dire en réalité, au nouveau rôle qu'il joue dans la production théâtrale aujourd'hui : celle qui met l'accent sur la création collective" (19). Al programa de l'"In", figuren "*Kontakthof*" i "*Ein Stück*" de la Pina Bausch, "*Le Bal*" del Théâtre du Campagnol. El mateix any, al novembre 1981 a Antony, el Théâtre de la Mie de Pain, estrena "*Séance-Friction*", el seu gran èxit, l'espectacle fetitxe que la Companyia representarà unes 1000 vegades fins el 1991.

És una creació col·lectiva, un teatre del gest, burlesc, una mecànica de precisió del riure, on el rigor matemàtic dels gags desvetlla una metàfora del món contemporani, la revolució impossible.

L'espectacle rep un molt bon acolliment per part del públic i dels programadors. Dos anys seguits, 1982 i 1983, es presenta a Avignon "Off": la carpa de L'île Piot, on es produeix durant tres setmanes, s'omple ràpidament de gom a gom.

Curiosament no hi ha cap interès per part de la crítica dels grans diaris. I seguirà així: el Théâtre de la Mie de Pain obtindrà molt pocs articles crítics de la gran premsa parisenca, però sí, a la resta de França, a l'estranger, en els diaris alternatius (*VSD*, *Fluide Glacial* ...) Encara que la crítica francesa dels diaris nacionals no treu el cap, l'espectacle troba immediatament un eco favorable dins el públic a qui s'adreça sense cap intermediari per jutjar-lo.

Notes: (17) PENCHENAT, Jean Claude dins *Le Bal: sur une création collective*, Dieppe 1981, p 10

"El director no busca un quadre que pugui contenir la figura que ha concebut prèviament mentalment, sinó que tria imatges (que sorgeixen de les improvisacions dels actors) que estilitza i torna a construir de nou" (Traducció nostra)

(18) ARTAUD, Antonin *Le Théâtre et son double*, Gallimard, Paris 1964 p 55 "una poesia de l'espai capaç de crear una mena d'imatges materials, equivalent a les imatges de les paraules" (Traducció nostra)

(19) Revista *Théâtre/public* núm 42 (1981):70 "Dins les innovacions, el reconeixement del treball de l'actor, del rol nou que juga dins la producció teatral d'avui, aquella que posa l'accent en la creació col·lectiva" (Traducció nostra)

Finalment els actors han acabat pensant que si els crítics famosos no venien, era degut a què, simplement els crítics mateixos sabien que no eren necessaris, i així els actors varen decidir no perseguir-los més. Però, a posteriori, seria interessant preguntar-se sobre el perquè d'un tal mutisme.

La creació col·lectiva tenia un interès relatiu, superficial per al sector intel·lectual ? Quan en parlaven feien sovint referència als seus límits. Fins a quin punt la seva pròpia formació els encotillava per parlar del teatre de gest ?

Ja, el 1980, Bernard Chartreux deia: "Pour la vitalité même du théâtre, il convient de renverser la tendance, d'affirmer l'autonomie du texte à représenter, d'affirmer que le travail de l'écriture doit naître de la confrontation (confrontation non intégration) de l'Art de la scène à des partenaires (partenaires non tributaires) solides, étrangers, voire rétifs, le texte bien entendu pouvant être l'un de ceux-là" (20)

El problema seria doncs la impressió d'unanimitat de la visió de la creació col·lectiva, tots els col·laboradors de l'espectacle treballant junts per aconseguir la fita comuna ?

El teatre és millor si hi ha diverses interpretacions que entren en joc, dins el procés de la seva realització: el director interpretant el text de l'autor i els actors interpretant les indicacions del director ?

Notes: (20) Citat in *Le Théâtre en France* vol II, Armand Colin, Paris 1989 "Pel bé de la vitalitat del mateix teatre, convindria invertir la tendència, afirmar l'autonomia del text per representar, afirmar que és necessari que el treball de l'escriptura neixi de la confrontació ("confrontació" i no pas "integració") de l'art de l'escena amb col·laboradors (col·laboradors no tributaris), sòlids, estrangers, potser reticents, entre els quals el text evidentment podria ser uns d'ells" (Traducció nostra))

1. FONAMENTS HISTÒRICS I SOCIOLÒGICS DEL THÉÂTRE DE LA MIE DE PAIN

Un conjunt de circumstàncies favorables

1.1. L'ètica d'una escola.

1.1.1. El pensament de Charles Dullin

L'experiència del Théâtre de La Mie de Pain està vinculada a l'Escola Charles Dullin, una de les escoles privades d'Art Dramàtic més antigues de París i que perpetua el sentit del teatre i l'ideal ètic del seu fundador.

Charles Dullin està considerat com un dels renovadors més significatius de l'escena francesa dels anys vint.

Malgrat que al llarg de la història del teatre francès hi ha hagut moments de predomini d'un teatre visual i gestual, per exemple, la influència indubtable de la *Commedia Dell'Arte*, l'èxit popular del *Théâtre de La Foire*, o l'invent del melodrama, la tradició del teatre francès privilegia un teatre de text on l'acció és verbal. Molt respectuós envers aquesta tradició, Charles Dullin mai no va posar en dubte que el text d'un autor era el motor de la inspiració per a l'actor i el director escènic. Però la passió que sentia per la seva professió i la seva inquietud per buscar les arrels de l'Art dramàtic, un art "qui existe bien en soi, qui n'est ni ceci, ni cela, mais théâtre, spécifiquement théâtre" (21) (Dullin 1946:23), el van induir a descobrir les possibilitats d'expressió del cos, perquè "tout le monde s'accorde à penser que c'est du corps qu'émane la théâtralité" (22) (Lecoq 1987:86).

Fascinat per la *Commedia Dell'Arte*, en va fomentar l'estudi històric i va intentar "(d'en) reconsidérer les lois ... (de) rechercher les méthodes d'entraînement de ses comédiens ... (d') entrevoir l'apport de la plastique et du rythme dans le spectacle." (23) (Dullin 1946:56). A més, la descoberta del teatre japonès i la perfecció de la tècnica corporal dels seus actors, que tenen "un corps façonné par le théâtre et pour le théâtre" (24) (Dullin 1946: 60) li va permetre enfortir les conviccions que ja tenia quant a la importància del gest. Des d'aleshores, la part de la tècnica corporal pren una gran rellevància tant en els espectacles que va muntar al Théâtre de L'Atelier, fundat al 1921, com a la seva pròpia Escola.

Per a ell, experimentador incansable que havia iniciat una "recherche passionnée des lois de la création chez le comédien" (25) (Dullin 1946: 46) l'existència d'una escola era imprescindible, com a centre d'estudis i lloc d'experiències. L'escola tenia un fort lligam amb les creacions del Théâtre de L'Atelier: molts alumnes de l'escola eren els actors dels muntatges i grans noms del teatre varen iniciar la seva trajectòria professional amb Charles Dullin (Antonin Artaud, Jean-Louis Barrault, Jean Vilar, Marcel Marceau ...)

Notes: (21) DULLIN, Charles, *Souvenirs et notes de travail d'un acteur*, Odette Lieutier, Paris 1946 : "un art que existe ben bé en sí mateix, que no és ni això, ni allò, sinó teatre, específicament teatre" (Traducció nostra)

(22) LECOQ, Jacques, *Théâtre du geste*, Bordas, Paris 1987: "Tothom està d'acord en pensar que la teatralitat prové del cos" (Traducció nostra)

(23) DULLIN, Charles, *Souvenirs et notes de travail d'un acteur*, Odette Lieutier, Paris 1946: "Repensar les seves lleis ... Retrobar els mètodes d'entrenament dels actors ... Entreveure els guanys obtinguts usant el sentit plàstic i el ritme en l'espectacle." (Traducció nostra)

(24) DULLIN, Charles, *Souvenirs et notes de travail d'un acteur*, Odette Lieutier, Paris 1946: "Un cos esculpit pel teatre i per al teatre" (Traducció nostra)

(25) DULLIN, Charles, *Souvenirs et notes de travail d'un acteur*, Odette Lieutier, Paris 1946: "la recerca apassionada de les lleis de la creació per l'actor" (Traducció nostra)

L'Escola era, a la vegada, un lloc de formació amb una gran exigència de nivell tècnic, tant per la dicció com per al domini del cos, perquè "la perfection de la technique est au contraire le but essentiel du comédien" (26) (Dullin 1946: 60) i un lloc d'experimentació que deixava a l'actor "la possibilité de se manifester" (27) (Dullin 1946: 92)

És en aquesta convicció en l'aspecte creatiu de l'actor que resideix la modernitat de Dullin. No basa la construcció del personatge sobre una anàlisi psicològica i sociològica del caràcter que l'actor reflecteix sinó en una confrontació directa de la personalitat de l'actor amb la situació proposada pel text. Per aconseguir aquest resultat, l'actor ha de seguir una formació pedagògica que ell anomena *improvisació*, "Méthode vivante pour enseigner la théorie et la pratique du jeu dramatique". "L'improvisation oblige l'élève à découvrir ses propres moyens d'expression" (28) (Dullin 1946: 110). La *improvisació* és tot el programa de formació, no solament una manera d'incrementar l'eficàcia del joc d'una escena particular. "L'improvisation restait à mes yeux une école merveilleuse pour le comédien parce qu'elle fait appel à ses dons d'invention, qu'elle suscite en lui l'ingénieuse utilisation de tous ses moyens d'expression et qu'elle développe sa personnalité" (29) (Dullin 1946: 57). L'actor ha d'entrenar-se a confrontar la seva personalitat amb el que Dullin anomena "Drama"; que seria com la substància dramàtica del món, que es revela pel mitjà de l'estudi de les "situacions".

La noció de *Teatre de Situacions* ha estat desenvolupada per Jean-Paul Sartre, que havia elaborat la majoria de les seves idees sobre el teatre a través de l'ensenyament de Dullin. Precisament és Dullin que havia agafat el risc de muntar la seva primera obra "*Les Mouches*" el 1943.

"Envers Charles Dullin ... j'ai deux sujets de reconnaissance: c'est lui qui, en 1943 monta ma première pièce "*Les Mouches*" sur la scène du Sarah Bernhardt .. Il prit tous les risques et perdit, la pièce éreintée par la critique, eut une cinquantaine de représentations ... (ensuite) Il me fit comprendre qu'une pièce de théâtre, c'est ... le plus petit nombre de mots accolés ensemble, irrésistiblement, par une action irréversible et une passion sans repos. Il disait: "Ne jouez pas les mots, jouez la situation"... La situation, pour lui, c'était une totalité vivante qui s'organise temporellement pour glisser inflexible de la naissance à la mort ... Après les répétitions des "*Mouches*", je ne vis plus jamais le théâtre avec les mêmes yeux" (30) (Sartre.1973: 271, 272).

Notes: (26) (27) DULLIN, Charles *Souvenirs et notes de travail d'un acteur*, Odette Lieutier, Paris 1946: "La perfecció de la tècnica, tanmateix és l'objectiu essencial del comediant" (T. Nostra) "La possibilitat de manifestar-se" (Traducció nostra)

(28) DULLIN, Charles, *Souvenirs et notes de travail d'un acteur*, Odette Lieutier, Paris 1946: "Mètode actiu per l'ensenyament de la teoria i de la pràctica del joc dramàtic" ... "La improvisació obliga l'alumne a descobrir els seus propis mitjans d'expressió" (Traducció nostra)

(29) DULLIN, Charles, *Souvenirs et notes de travail d'un acteur*, Odette Lieutier, Paris 1946: "La improvisació era, als meus ulls, una escola meravellosa per al comediant perquè reclama les seves dotes per la invenció, suscita l'enginyós ús de tots els mitjans propis d'expressió i desenvolupa la seva personalitat" (Traducció nostra)

Doncs, en l'esperit de Dullin, la responsabilitat de l'actor s'incrementa, perquè és solament quan desenvolupa prou, amb l'exercici diari, els seus mitjans propis d'expressió i la seva percepció del món que pot pretendre renovar formes teatrals i de rebot aportar una nova manera d'entendre el món al públic. Ans al contrari, la noció de personatge perd importància perquè, com subratlla Sartre: "nous n'avons pas d'autre manière de connaître un personnage que par ses actes: or, précisément, d'une part, cela nous entraîne vers l'importance du même au théâtre, et d'autre part, le fait même que nous considérons l'acte nous débarrasse de la psychologie" (31) (Sartre 1973:30)

Aquest enfocament decisiu sobre l'actor suposava una gran exigència de serietat en l'ofici, tant en l'adquisició de coneixements com en la responsabilitat ètica.

"Respecter son art, respecter le public, confère déjà à l'acteur une sorte d'aristocratie" (32) (Dullin 1946:53). "Sois dur avec toi-même dès le début. Il n'y a pas d'excuses, pas de pardon, pas d'absolution pour les faux artistes" (32) (Dullin 1946:85). L'Escola de Dullin era una escola d'austeritat i sacrifici que exigia un compromís vocacional i l'adhesió a un estil de vida.

Tanmateix, ell no era un home de "sistema", simplement professava un odi profund per "la convention, le conformisme, tout ce qui est, hélas! la monnaie courante du théâtre" (33) (Dullin 1946:27). Llavors, permetia als seus alumnes explorar terrenys nous i personals, sempre i quan aquestes recerques revelessin un afany d'exigència. Per això, s'han format a la seva Escola personalitats tan diverses com Artaud i Marceau, descobridors d'estils d'expressions diferents i fins i tot a vegades oposats.

Notes: (30) SARTRE, Jean-Paul, *Un théâtre de situations*, Gallimard, Paris 1973:

"A Charles Dullin ... he d'expressar el meu reconeixement per dos motius: és ell que m'ha permès muntar la meua primera obra "Les Mouches" l'any 1943 al Sarah Bernhardt ... Va prendre el risc i va perdre; l'obra, destrossada per la crítica, només es va poder representar unes cinquanta vegades ... (Després) Em va fer entendre que una obra de teatre és ... el més petit nombre de paraules adjuntades irremediablement per una acció irreversible i una passió incansable. Deia " No actuis les paraules, sinó la situació"... La situació, per ell, era una totalitat viva que s'organitzava temporalment per lliscar inexorablement del naixement a la mort ... Després dels assajos des "Mouches" no he vist mai més el teatre amb els mateixos ulls" (Traducció nostra)

(31) SARTRE, Jean-Paul, *Un théâtre de situations*, Gallimard, Paris 1973:

"No tenim altre mitjà de conèixer un personatge que pels seus actes: o, precisament, d'una banda, això ens adreça a veure la importància del mim al teatre i d'altra banda, al fet mateix de considerar l'acte ens deslliura de la psicologia" (Traducció nostra)

(32) DULLIN, Charles, *Souvenirs et notes de travail d'un acteur*, Odette Lieutier, Paris 1946:

"Tenir respecte per al seu art, tenir respecte per al públic, confereix a l'actor una mena d'aristocràcia" "Sigues dur amb tu mateix des del principi. No hi ha excuses, no hi ha perdó, no hi ha absolució per als falsos artistes" (Traducció nostra)

(33) DULLIN, Charles, *Souvenirs et notes de travail d'un acteur*, Odette Lieutier, Paris 1946:

"Convencionalisme, conformisme, tot el que és, Ai làs! la moneda corrent del teatre" (Traducció nostra)

L'Escola de Dullin, en els anys trenta i quaranta era el lloc on es gestava el teatre del futur. Una vocació similar serà reivindicada per l'Escola de Jacques Lecoq en els anys vuitanta.

Així, en l'època en què nosaltres hi estudiàvem com a joves alumnes, altres escoles havien agafat el relleu del prestigi, però l'Escola Dullin conservava el pes de la seva tradició: serietat i afirmació de la noblesa de l'ofici de l'actor, exigència d'honestetat i absència d'esperit de sistema. Sobretot intentava promoure un esperit d'equip, molt fidel en aquest aspecte als seus orígens. L'ensenyament era més col·lectiu que individual. S'hi preparaven escenes, evidentment, en l'òptica d'entrar al prestigiós Conservatori de París, però l'enfocament s'orientava fonamentalment en l'adquisició de l'aptitud per al treball de grup. Aquesta era l'originalitat del seu segell i respectava el pensament de Dullin que sempre havia considerat el teatre com un art col·lectiu: "je dirais que cette méthode d'improvisation est la seule qui puisse former des acteurs propres à un art collectif" (34) (Dullin 1946:126).

1.1.2. L'Escola tal com la vàrem conèixer

A l'any 1977, l'Escola es trobava al bell mig del popular barri de les Halles de París, llavors en total renovació urbanística. Exactament, s'ubicava al lloc on hi ha actualment el bar *Au Père Tranquille*, al costat de l'estació de Metro Forum des Halles. Davant, hi havia un gran descampat en obres que la gent anomenava "le trou des Halles" i que havia substituït les Pavillons Baltard recentment enderrocats. Mencionar el lloc no és tant anecdòtic com podria semblar. Havia estat el "barri xino" de la capital, particularment conegut per la Rue du Faubourg Saint-Denis. Entre modernitat i tradició, el barri era cèntric i caòtic. L'ambició política del moment pretenia reconvertir aquest indret de tarannà popular en un pol d'atracció turística i comercial de moda amb la construcció del Centre Georges Pompidou i del Forum des Halles. És al voltant del punt estratègic de l'Escola Charles Dullin que el Théâtre de la Mie de Pain representaria les seves primeres creacions. "Sur le parvis", davant de Beaubourg, es permetien llavors les representacions d'espectacles de carrer passant el barret, i al Forum, després de la seva inauguració al 1979, les animacions a la Place Basse s'anunciaven fins i tot a la revista setmanal "*L'Officiel du Spectacle*". Teníem classe els vespres durant la setmana i els dissabtes a la tarda. Fora de les hores lectives, l'Escola ens permetia utilitzar la sala principal per assajar escenes pel nostre compte, segons un horari consensuat prèviament. Disposàvem d'un espai força ampli a la planta baixa, i d'una segona sala, petitona, a l'entresol. A més, dues estances molt estretes servien de despatx i de vestuari.

Com Gilbert Épron recorda (35), "aquest indret de tres sales minúscules acollia una quarantena d'alumnes, la majoria principiants".

En general, els alumnes tenien entre 18 a 25 anys; un quants, molt pocs, més. La majoria eren estudiants, alguns treballaven.

Notes: (34) DULLIN, Charles, "Souvenirs et notes de travail d'un acteur", Odette Lieutier, Paris 1946: "Diria que aquest mètode de la improvisació és l'únic que pot formar actors aptes a un art col·lectiu" (Traducció nostra)

(35) (Vid) Testimoni adjunt de Gilbert Épron.

L'ensenyament es repartia en dos anys. El primer any posava les bases del joc dramàtic, desenrotllant la consciència corporal i l'expressió gestual de l'actor. Estudiàvem el moviment, el joc coral i les màscares. Classes d'*Improvisacions* heretades directament de la pedagogia de Dullin, desvetllaven les facultats de la imaginació i exploraven els cinc sentits de la percepció ... Començàvem el treball d'interpretació d'escenes. El segon any, treballàvem la dicció i el cant: el treball d'escenes esdevenia més important i s'estudiava una obra que es representava a final del curs. En la classe de "cabaret", ens iniciàvem a l'escriptura de textos i cançons que presentàvem en un taller.

Com diu Gilbert Épron (36), "l'ambient era familiar i poc enfocat a la professió d'actor de cinema o de televisió, fugint del culte de la individualitat per privilegiar l'esperit de troupe i el joc a l'escenari."

En el meu record, l'ambient era distès i es deixava una gran llibertat a l'expressió personal. Era seriós, però sense pressió i acollidor, sense demagògia.

A l'època, l'Escola estava dirigida per Madame Monique Hermant-Bosson, que havia estat alumna de Charles Dullin. Com actriu, havia participat a l'estrena de "*Les Mouches*" de Jean-Paul Sartre el 1943 i doncs, havia estat dirigida per ell mateix. La impressió de continuïtat d'una tradició donava pes i contingut a l'ensenyament i com a alumne/a, et senties recolzat per un passat prestigiós al mateix temps que no podies defugir de les responsabilitats que això suposa.

La impressió de formar part d'una cadena la vaig sentir novament quan el Théâtre de la Mie de Pain va actuar un extracte de "*Séance-Friction*" al Théâtre du Rond Point, el 1982, davant de Madeleine Renaud et Jean-Louis Barrault amb motiu de l'aniversari de l'Escola.

No era una representació oberta al públic, sinó una presentació festiva davant d'alumnes, antics alumnes i professors. Al brindis previ, Jean-Louis Barrault insistia perquè Madeleine Renaud marxés abans del principi de la nostra representació, perquè tenia por que es cansés degut a la seva edat; aleshores ella es va rebel·lar:

"Mais, laisse-moi donc voir ce que font les petits-jeunes ! Ça m'intéresse, moi ! ..."

És evident que no podíem defraudar les expectatives. Ens sentíem part d'una gran herència teatral.

Al 1977, hi havia els següents professors a l'escola:

Monique Hermant donava classes d'improvisació, de cant i de dicció; Pascal Toutain i Paul Lera impartien improvisació i interpretació d'escenes; Yvonne Cartier, dansa i moviment; Charles Charras s'encarregava del cabaret i l'escriptura i Yves Kerboul portava tot el tema de les màscares.

L'Escola tenia dos objectius. Un que compartia amb les altres escoles d'Art Dramàtic consistia en la preparació de les proves d'entrada al Conservatoire National de París i l'altre, propi i més original, preparar actors per treballar en troupe de creació.

Dos dels nostres companys de les promocions 1977-1979 varen aconseguir entrar al Conservatori i tots dos varen tenir un lligam als inicis del Théâtre de la Mie de Pain : Catherine Mouchet i Robin Renucci van emprendre una carrera destacada després, tant en el teatre com en el cinema i han aconseguit fer-se conèixer del gran públic.

Notes (36) (Vid) Testimoni adjunt de Gilbert Épron.

Robin Renucci (37) era una personalitat notable del primer equip de La Mie de Pain, quan s'anomenava Atelier de la Mie de Pain, i va estrenar el primer espectacle de carrer de la Companyia al juny del 1978, "*Notre-Dame de Paris*".

Aleshores, l'equip estava constituït per: Nelly De Visser, Catherine Aulard, Gilbert Épron, Albert Pigot, Nicole Gros, Dominique Serve-Catellin, Robin Renucci, Michel Deleuil, Gérard Chabanier, Philippe Lavergne. Són ells que varen formar el nucli de creació inicial a l'entorn de Yves Kerboul i que varen trobar l'estètica que regiria els espectacles de carrer posteriors: "*Frissons sur le pavé*" 1979 i "*Blanche-neige au royaume de Fantoche*" 1980. Robin Renucci entra al Conservatori a l'octubre del 1978. Des d'aleshores, li va ser molt difícil compaginar totes les seves activitats i es va allunyar, no sense una enyorança perceptible en la seva entrevista, del Atelier de la Mie de Pain: "a l'octubre 1978, aconseguixo entrar al Conservatori, segueixo dos cursos allà durant l'any. Sóc encara estakhanoviste, perquè també assajo "*Frissons*" i dono a més deu hores de classes a Dullin ... Em veig obligat a deixar alguna cosa. Em veig obligat a allunyar-me de "*Frissons*" (38) Es creen molts lligams afectius treballant amb companys de teatre, sobretot si es tracta de creacions pròpies, i sortir del grup deixa un sentiment amarg.

"Treballar amb gent és estimar-les apassionament" constata Jean-Louis Courcoult del Royal de Luxe en una entrevista concedida a Odile Quirot i Michel Loulergue (39). Robin Renucci va poder estrenar "*Frissons sur le pavé*", però no va poder fer-ne moltes actuacions. En aquell moment, l'equip inicial es va dissoldre i un nou grup es va constituir al setembre 1979, agregant-se a Gérard Chabanier i Gilbert Épron que volien seguir i és aquest segon equip que farà el pas cap a la professionalització amb "*Blanche-Neige au royaume de Fantoche*".

Catherine Mouchet (40) va crear el paper de la Blancaneus i el va estrenar al maig del 1980. Jo mateixa, que havia creat el paper de la fada, la vaig substituir en el paper de la Blancaneus quan ella va deixar la Companyia per entrar al Conservatori al juny del 1981. Cécile Boyer entra a la Companyia per fer el paper de la fada. El Atelier de La Mie de Pain, era una iniciativa paral·lela a l'Escola Dullin, impulsada pels alumnes de la promoció 1977 i coordinada per Yves Kerboul. Tanmateix, tenia tot el recolzament de l'Escola que l'assumia com un projecte propi perquè encaixava perfectament amb el seu propòsit de crear companyies amb estil particular un cop finalitzats els estudis.

Notes. (37) RENUCCI, Robin (1956), actor del "*Soulier de Satin*" de Paul Claudel, muntat per Antoine Vitez al Festival d'Avignon 1987, actor de cinema reconegut: 1984 "*Fort Saganne*" d'Alain Corneau; 1985 "*Escalier C*" de Jean-Charles Tacchiella; 2003 "*The Dreamers*" de Bernardo Bertolucci"; 2006 "*L'Ivresse du pouvoir*" de Claude Chabrol.

(38) (Vid) entrevista adjuntada de Robin Renucci

(39) *Royal de Luxe Actes Sud*, 2001 Arles "Travailler avec des gents c'est les aimer passionnément" (Traducció nostra)

(40) MOUCHET, Catherine (1959), premi César a la promesa femenina en 1987 pel seu paper protagonista en la pel·lícula d'Alain Cavalier "*Thérèse*", premi especial del jurat del Festival de Cannes 1986. Al teatre, ha participat en muntatges de Claude Régy.

La vocació de l'Escola era formar actors amb esperit de troupe. Des del primer any, es divulgava aquest compromís : les improvisacions, els jocs eren col·lectius. La preparació de la improvisació es feia en petits grups, i el resultat neixia d'un consens. S'ensenyava després a tota la classe que opinava. Hi havia intercanvi d'opinions sobre el que s'havia vist i la crítica venia de tots els participants, no solament del professor. Tota la classe funcionava segons el principi de la troupe, "qui nécessite en permanence la présence de tous, même quand la scène répétée ne concerne pas tous les comédiens" (41)(Proust 2006: 130). Apreníem a fer d'actor, a recrear partint de les nostres sensacions i de la nostra sensibilitat però al mateix temps l'observació dels altres era una font de coneixements. També apreníem a convertir-nos en aquesta mirada exterior necessària a tot teatre. Sortíem formats per fer de director d'actors, una feina que Sophie Proust defineix com "regarder est une action chez lui" (42) (Proust 2006: 270). A més, el treball en equip desenvolupava la nostra aptitud als comentaris i a la paraula crítica, altra característica pròpia del director escènic.

Georgio Strehler diu que s'ha fet director perquè li agrada "discuter, voir les hommes se transformer dans la discussion" (43) (Proust 2006: 156). A l'Escola Dullin, érem formats als exercicis dialèctics i a la rivalitat dels punts de vista.

1.1.3. El projecte de taller d'Yves Kerboul i la motivació dels alumnes.

Yves Kerboul havia compaginat sempre la seva pràctica d'actor i director amb la docència, perquè, com ho subratlla en la entrevista a *Théâtre/public*, "cela m'a toujours intéressé de réfléchir à la pratique de l'acteur et d'essayer de transmettre les fruits de cette réflexion" (44).

Va ser professor a l'Escola Lecoq i al Centre Dramatique de l'Est, quan Hubert Gignoux n'era el director i Josep Maria Flotats, alumne. En aquells anys feia d'assistent de Roger Planchon. Quan el vàrem conèixer donava classes a la Universitat de Belles-Arts i a ParisX, a més de l'Escola Dullin.

Com recorda Robin Renucci (45) era una figura particular a l'Escola: "a l'Escola filtrava la paraula de Dullin a través de l'ensenyament de Monique Hermant, de Charles Charras ... Yves Kerboul tenia un camí diferent ben precís, el moviment, el cos, la traducció del joc a través del cos. Ens va ajudar a estructurar-nos com actors".

Ensenyava les tècniques de la màscara (la neutra, la de caràcter): tenir consciència de l'expressió del cos, inscriure el moviment dins l'espai, traduir les sensacions a través del gest, realitzar el joc coral, donar vida a les passions humanes a través de la *Commedia dell'Arte*.

Notes: (41)(42)(43) PROUST, Sophie *La Direction d'acteurs*, L'Entretemps, Vic la Gardiole, 2006, "El principi de la troupe que necessita permanentment la presència de tots, fins i tot quan l'escena assajada no involucra tots els actors" "Mirar és una acció per ell", Georgio Strehler citat per Sophie Proust "debate, veure els homes transformar-se amb el debat" (Traducció nostra)

(44) Revista *Théâtre/public* núm 28.29 (1979):16 "M'ha interessat sempre reflexionar sobre la pràctica de l'actor i intentar transmetre els fruits d'aquesta reflexió" (Traducció nostra)

(45) (Vid) Entrevista adjunta de Robin Renucci.

Era una assignatura tècnica, perquè Yves Kerboul pensava que si bé per a l'actor "la part de créativité est importante", "l'assimilation de procédés techniques" també és essencial. "La technique bien comprise est au contraire le support nécessaire à la libération et à la transmission des émotions dans une forme artistique" (46).

Tenia un alt grau d'exigència i va ensenyar-nos a donar forma a la nostra creativitat. També tenia el convenciment profund que solament un treball en companyies estables podria renovar l'Art Dramàtic. En la mateixa entrevista confessa l'admiració que professava per Grotowski: "Je ne prendrai qu'un exemple, celui du théâtre Laboratoire d'Opole, dirigé par Grotowski: l'école, la troupe, les spectacles formaient un tout" (47). Subratlla que "les grandes réalisations théâtrales de ce siècle ont été l'oeuvre de troupes: théâtres du Cartel, les troupes de Décentralisation ... L'éclatement du groupe est très nuisible à l'Art dramatique qui est un art collectif" (48) Desitjava fer realitat el propòsit de l'Escola que ja enfocava la docència cap a la formació d'actors aptes a treballar en equip de creació. Però necessitava trobar un grup d'alumnes convençuts per temptar l'aventura.

Trobarà aquesta disposició favorable en les promocions 1977-1979 de l'Escola, com ja explica Robin Renucci: "crec que el projecte d'Yves és sobretot el projecte dels alumnes, després de dos anys d'Escola i del taller de tercer any, i ara, què ? Yves està disponible, hem trobat un lloc d'assaig a la fàbrica Chaix a Saint Ouen i ens hem posat a treballar en el projecte de «*Notre Dame de Paris*»(49)

Hi ha un primer impuls a la formació de la companyia al 1977, però és amb l'equip de 1979 que el projecte cualla. Per quina raó ? Era un grup molt heterogeni amb personalitats molt fortes, on es generaven força discussions i que feia dir a Yves en les poques ocasions on hem buscat actors nous, «cherchez un acteur capable, des personnalités vous en avez déjà !» Aixó sí, hi havia una determinació més forta que tots els empenyaments. També hem sabut treure profit d'una conjuntura política i social molt favorable per aquest tipus d'iniciatives.

Notes: (46) (47) (48) Revista *Théâtre/public* núm 28.29 (1979):16 "Dins aquesta professió, la part de la creativitat és important però l'assimilació dels procediments tècnics, el treball de l'instrument no és pas menys fonamental " p17, "la tècnica ben entesa és, al contrari, el suport necessari a l'alliberament i a la transmissió de les emocions dins una forma artística", p18, "Prendré solament un exemple: el teatre Laboratorium de Opole, dirigit per Grotowski, l'escola, la troupe, els espectacles eren un tot" "les grans realitzacions teatrals d'aquest segle, les han creades les troupes, teatres del Cartel, troupes de la décentralisation ... la dissolució del grup és molt perjudicial per l'Art dramàtic, perquè és un art col·lectiu."

(Traducció nostra)

(49) (Vid) Entrevista adjunta de Robin Renucci.

1.2. De l'humanisme de la festa a la creació de la indústria cultural

1.2.1 L'estat d'esperit de la generació següent al Maig 68.

La nostra generació no va participar directament als esdeveniments; llavors teníem entre 10 i 14 anys, però vàrem beneficiar plenament dels canvis de mentalitat que varen succeir en conseqüència, sobretot sensibles en els mètodes d'ensenyament. La vella tradició rigorosament encarcerada del "Lycée de la République", jeràrquica, selectiva, homogènia i bastant repressiva va trontollar: durant aquells anys es va permetre als alumnes una gran llibertat d'expressió. El rumor del món passava les parets de la vella institució napoleònica, i de meetings en manifestacions, desenrotllàvem una consciència política reflectida en una aptitud al debat i a la presa de paraula. No passava una setmana sense una reunió d'informació sobre un tema d'actualitat i una votació sobre el model d'acció a seguir: pancartes, banderoles amb eslògans i dibuixos imaginatius o impactants envaïen patis i passadissos, anteriorment d'una neutralitat reglamentària. L'atmosfera de les aules també havia canviat: els nostres professors eren joves, havien participat als esdeveniments i els canvis institucionals d'orientacions pedagògiques els permetien provar nous mètodes. L'ordre de l'espai de la classe es podia modificar i convertir-se en àgora, en mòduls de treball en grups. Recordo classes de llatí en què es tractava de compondre una obra de teatre en llatí en petits grups i de representar-la: podíem seure a terra o al cim de les taules, tota una novetat, per debatre com redactar-la i assajar-la. L'important era fer el treball i aconseguir un resultat. Tot això era possible perquè teníem molt de respecte als professors, al fons era gràcies a ells que beneficiàvem d'aquest aire de llibertat. En aquell moment, la disciplina formal no era tant valorada com la motivació pel treball i el compromís personal.

Hi havia un cert optimisme, creïem que l'acció individual i col·lectiva podien provocar canvis polítics i la vida quotidiana era impregnada de teatralitat: les desfilades de "La Ligue Communiste Révolutionnaire" pagaven el desplaçament pel gran impacte estètic que provocaven. Es donava molta importància a la imatge, a la representació, a la transcripció del concepte en elements visuals provocatius i expressius; es barrejava la festa i la política, el plaer estètic i la manifestació de força. Com recorda Serge Daney: "cette exaltation de 68, ce talent inné que nous avons pour nous muer en affiches, en monologues, en formules" (50).

Donar-nos, de cop i volta, la llibertat d'opinar al Lycée desenvolupava la nostra consciència del present històric i sumat a la voluntat d'aprendre, la il·lusió de poder actuar en el món. El despertar d'aquesta fugaç esperança fou un brusc daltabaix: la primera crisi del petroli convertiria els adolescents il·lusionats en joves adults aturats. Contràriament a la generació del Maig de 68 que no ha tingut cap problema per incorporar-se al món laboral, la nostra generació és la generació dels dos milions d'aturats, un fenomen inaudit a França des de la fi de la Segona Guerra Mundial. Esdevenia tant difícil fer-se professor com actor. La joventut, en general, experimentava la precarietat laboral.

Notes: (50) Revista *Théâtre/public* núm 100 (1991):50: "Aquesta exaltació del 68, aquest talent innat que teníem de mutar-nos en cartells, en monòlegs, en fórmules" (Traducció nostra)

Personalment, recordo la meva sensació d'aquell moment com una barreja del sentit derisori i de rebel·lió individual. Veia l'absurditat del sistema social en general, tenia dubtes sobre l'eficàcia de la política tal com era concebuda per canviar l'ordre de les coses, però no renunciava a la voluntat individual d'afermar-me en el que volia fer : teatre, malgrat la poca credibilitat que el meu projecte suscitava i la poca repercussió que segurament tindria en l'entorn. Fer teatre era oposar la voluntat individual a la imposició de factors econòmics viscuts com una nova fatalitat.

La nostra generació, que havia estat educada per la participació ciutadana, experimentava el sentiment de la vanitat de la cosa política, i un gran recel per la massificació del pensament. En aquest sentit, triar de fer teatre no era una activitat neutra, era encara creure que la realització d'una utopia era possible. Com ho explica Patrice Pavis en el prefaci del llibre de Sophie Proust sobre la direcció d'actors (51) (Proust 2006: 16) : "la direction d'acteur affirme ce qu'il y a de spécifiquement humain dans l'évènement teatral, cet échange de consciences qui se pensent encore autonomes ... comme si on pouvait réduire les relations humaines à une pure communication entre les âmes, à la manière kantienne ... La direction d'acteurs n'est peut-être que la réponse désespérée à une culture de masse et à une industrialisation de la pensée"

Crec que podríem estendre aquesta consideració a l'activitat de teatre en general. Doncs, l'absència sobtada de perspectives va generar variades conseqüències de notable impacte social. Primerament, una gent formada a la visió política de la societat es trobava abocada, per desencant, a l'escepticisme davant de tota forma de sistemes estatals per solucionar els problemes socials. Havíem après a viure políticament a través de mobilitzacions, de reunions, però la força de la conjuntura econòmica ens obligava a reconèixer els límits de l'acció política tradicional. Aquesta frustració preparava un terreny molt favorable a la implantació de les idees neoliberals, evidentment.

Però, d'altra banda era molt difícil renunciar a la idea d'acció col·lectiva i s'havien d'imaginar altres alternatives a la pèrdua de credibilitat dels grans partits de la política d'Estat: la nostra generació viu el naixement de les O.N.G. i el creixement de les iniciatives associatives. Es busquen uns funcionaments de societat diferents de l'idea d'Estat: *Le Droit sans l'État* és el títol d'un llibre conegut d'un jove polític de la nostra generació (52).

El refugi de la utopia de l'acció col·lectiva és en els petits grups, i un grup de recerca teatral és una possibilitat d'afirmació de la validesa de la seva aplicació. El nombre de troupes és en constant augment entre 1975 i 1985. Fer teatre no és pas més una activitat misteriosa reservada a una èlite d'iniciats, sinó que es popularitza i pren part de l'ideal d'humanisme de la festa que ha substituït la utopia de la revolució.

L'anàlisi dels guions dels espectacles de La Mie de Pain , "*Séance-Friction*" i "*Seul ... Les requins !*" és molt il·lustratiu de la sensibilitat de l'època, perquè els guions funcionen com a metàfora.

Notes: (51) PROUST, Sophie *La Direction d'acteurs*, L'Entretemps, Vic la Gardiole, 2006: "La direcció d'actor afirma el que hi ha de particularment humà dins l'esdeveniment teatral, aquest intercanvi de consciències que es pensen encara autònomes ... com si es podria reduir les relacions humanes a una pura comunicació entre les ànimes, a la manera kantiana ... La direcció d'actor es potser la resposta desesperada a una cultura de massa i a una industrialització del pensament" (Traducció nostra)

(52) COHEN-TANUGI, Laurent *Le Droit sans l'État* P.U.F, Paris 1985.

“*Séance-Friction*” és una metàfora de la inutilitat de la revolució: un grup de músics, tots flautistes, es rebel·len i maten el seu cap d'orquestra. Després d'uns moments d'eufòria, que no és res més que un fals alliberament, no saben com gestionar la seva llibertat sense cabdill i el ressusciten per gaudir d'una millor repressió. Tot això seria tràgic si no s'explicava en una tonalitat de carnestoltes eufòric on es tracta de cremar a base de riures el símbol revolucionari desvalgut. La història és reaccionària però l'atmosfera festiva. Simplement ens queda la festa per unir-nos en una absència de seriositat de tot plegat.

“*Seul ... Les requins !*”, explica el desgast d'energia d'una troupe de teatre oblidada per la societat, entossudida a assajar fins a la perfecció una obra de teatre embrionària de la qual queden simplement les primeres rèpliques: “*Seul ... Les requins !*” El teatre on assagen ha estat sepultat, el públic no vindrà, però ells creuen al miracle i un espeleòleg de la societat del cim descobreix per fi aquests espècimens fòssils, però resta intrigat per l'activitat frenètica que porten a terme per a ell indefinible. Més enllà del discurs sobre el teatre, l'espectacle és una metàfora de la impossibilitat de renunciar a l'acció, fins i tot quan se sap que és inútil, ràpidament obsoleta i incomprendible per a les generacions futures. El públic real del teatre present era convidat a la celebració d'aquest himne barroc a l'energia individual, alliberada per la bellesa del moment com en una festa sense propòsit. En l'horitzó dels anys 80, la idea de la festa és a l'ordre del dia, per unificar les diferències socials, per oblidar la duresa de les condicions econòmiques, per defugir de les conseqüències futures.

Evidentment, la evolució de la sensibilitat social no havia passat desapercibuda als grans partits polítics tradicionals que tenien la gran preocupació, tant els partits d'esquerra com de dreta, de preservar la idea de comunitat social malmesa per l'augment de les disparitats econòmiques i culturals. El moviment associatiu cultural i especialment el teatral beneficiarà d'un suport financer del sector polític tradicional com a part de l'arsenal de mesures de l'acció cultural posada en funcionament per afavorir la cohesió social.

1.2.2 El gran interès polític per “l'Action Culturelle”

En aquests anys 1979-81, tots els partits polítics francesos parlen d'“l'Action Culturelle” i de la noció propera d'animació. El tema és políticament rendible. Considerant els comentaris dels grans caps de la política del moment, podem efectivament dubtar si l'anomenada acció cultural no és pas el nom públic donat a l'imperialisme cultural, com Jean-Marie Piemme sembla pensar en el seu article de *Théâtre/public* (53). Tots parlen del retrocés de l'ús de la llengua francesa en el món i en conseqüència de la pèrdua d'influència de la cultura francesa:

- Monsieur Jack Lang (53) “Le désastre qui se prépare ... La vassalisation du pays, le déclin de notre culture”
- Monsieur Valéry Giscard d'Estaing (53) “D'ici à vingt ans, il y aura 1 Français sur 100... Quand nous voudrions influencer sur les autres, nous serons 1 contre 99. Il y a là un problème de survie. Est-ce-qu'on parlera notre langue, est-ce-que notre culture sera connue dans le monde, pourra se défendre?”

Notes: (53) Revista *Théâtre/public* núm 42 (1981):13: Jack Lang i Valéry Giscard D'Estaing citats per Jean-Marie Piemme “El desastre que es prepara ... El procés de vassallatge del país, el declivi de la nostra cultura” “D'aquí a vint anys, hi haurà 1 francès sobre 100 ... Quan voldrem influir sobre els altres, serem 1 contra 99. És un problema de supervivència: parlaran la nostra llengua, serà coneguda la nostra cultura en el món, sabrà defensar-se ?” (Traducció nostra)

Afavorir l'acció cultural no és simplement pal·liar les mancances de la dinàmica social, significa també assegurar el manteniment del poder de França en el món. L'acció cultural és a l'ordre del dia: tant des d'un punt de vista diplomàtic, com ho subratlla Monsieur François Poncet, al 1979, aleshores Ministre dels Afers Estrangers "la demande de culture française par l'étranger est en hausse" (54), com d'un punt de vista econòmic i comercial tal com ho expressa el gerent d'un gran centre comercial de recent creació, Parly II, "les responsables et les animateurs des villes doivent considérer comme une chance l'arrivée d'un centre commercial ... entrer dans le centre, s'associer pleinement à son animation ... la susciter même"(54).

L'acció cultural, "l'Action Culturelle" paraula de moda, sembla una bona recepta política als problemes del present: "L'action culturelle doit devenir une habitude" proclama Monsieur Jacques Chirac, aleshores Alcalde de Paris (54). De fet, la voluntat política farà entrar l'acció cultural en el terreny diplomàtic, en el terreny econòmic i social, en el terreny turístic.

Aquestes iniciatives polítiques afavoriran el Théâtre de la Mie de Pain i permetran la seva professionalització i el seu reconeixement.

En el terreny diplomàtic, el Théâtre de la Mie de Pain ha beneficiat sempre de l'ajut de l'A.F.A.A. (Association Française de l'Action Artistique) tant per la seva promoció en els festivals de teatre a l'estranger com per al finançament de dietes i desplaçaments.

El format dels espectacles, sobretot "*Blanche-Neige au royaume de Fantochie*" i "*Séance-Friction*", era ideal per realitzar desplaçaments fàcils en avió per tot arreu. Dues caixes metàl·liques contenien tot el material escènic necessari. Calia afegir una maleta amb el vestuari dels vuit actors. Res de decorat pesant. En els seus últims anys de funcionament la Companyia era més coneguda i reconeguda a l'estranger que a França mateix (grans gires reiterades per Europa: sobretot a Alemanya, Països Baixos, Espanya i Gran Bretanya després de la participació al Festival Fringe D'Edinburgh 1987, però també representacions puntuals a Viena, Copenhaguen, Verona, Lugano, Lausane, Anvers, Nêuchatel i gires en altres continents: Tunísia 1982, Canadà 1986, Àfrica de l'Est 1987, Hong Kong 1989). Si afegim que el text no era cap impediment per la comprensió d'un guió essencialment visual, entendrem la gran afició que tenia el sector diplomàtic en fer-nos viatjar. Un dels errors d'enfocament comercial de "*Seul ... Les requins !*" i que explica la diferència en el nombre de representacions (450 per "*Blanche-Neige*", 1000 per "*Séance-Friction*", 80 per "*Seul ... Les requins !*") és la presència per primera vegada d'un decorat important i d'un text més literari. L'espectacle tenia una altra ambició, seduir de nou un públic francès, de qui ens sentíem allunyats i va fallar en el seu propòsit: la proposta arriscada no va convèncer del tot el públic a qui era destinat i l'estructura més sofisticada del disseny escènic no va facilitar les representacions a l'estranger i el contacte amb un públic foraster que havia esdevingut el més fidel.

Notes : (54) Revista *Théâtre/public* núm 42 (1981):14: "la demanda de cultura francesa de part de l'estranger és a l'alça" "els responsables i animadors de ciutats han de considerar la implantació d'un centre comercial com una gran sort ... entrar-hi, associar la seva tasca a l'animació del centre ... suscitar-la", "l'acció cultural ha de ser un hàbit" (Traducció nostra)

Els èxits més impactants del Théâtre de la Mie de Pain es localitzen a l'estranger: representacions al pavelló francès durant tres setmanes a l'Exposició Universal de Vancouver 1986, participació al Festival Qui fait du bruit de Montréal 1986, premi Scottish Daily-Express del Fringe Festival d'Edinburgh 1987, dues vegades al London International Mime festival, al 1987 amb "*Séance-Friction*" i al 1990 amb "*Starjob*", representacions al Deutsches Theater de Berlin D.D.R, desembre 1988. L'única retransmissió televisiva és catalana: "*Séance-Friction*", enregistrada a la Casa de La Caritat durant el Festival Grec de Barcelona l'any 1984, a càrrec de TV3, sota la direcció de Ricard Reguant.

En aquells anys, l'esforç de l'acció cultural al servei de la diplomàcia obté èxits notables. Per exemple, a l'any 1987, dues companyies franceses són premiades al Festival Fringe d'Edinburgh, le Théâtre de la Basoche d'Amiens amb "*Le lavoir*" i "*Séance-Friction*". La Mie de Pain, gràcies al premi "New names 87 award" del *Scottish Daily Express*, entra en el mercat cultural anglosaxó de difícil accés pels francesos i inicia diverses gires per les Illes Britàniques i les seves zones d'influència: això li permet participar a l'Arts Festival de Hong Kong al febrer del 1989.

Sense haver-ho buscat expressament, els espectacles de La Mie de Pain responien als objectius de "l'Action Culturelle" desenvolupats pels sectors diplomàtics per la difusió de la cultura francesa.

Quant al desenvolupament de l'acció cultural en l'àmbit comercial, aquesta iniciativa política va afavorir la Companyia sobretot als seus inicis. Durant els anys 1975-80, s'inicia la construcció dels grans centres comercials tant al centre com a la perifèria de les metròpolis franceses.

Al 1979 el centre comercial del Forum des Halles, tota una novetat arquitectònica amb un plantejament comercial exemplar, s'inaugura al bell mig de París, i atrau molta gent de París i del radi perifèric, també molts turistes estrangers i curiosos de tot el país. Les escalinates que porten a la Place Basse formen un amfiteatre a l'aire lliure que pot acollir més de mil persones. Aquest lloc era idoni per als saltimbanquis, mims, malabaristes i clowns que ja actuaven en el barri, gràcies a la permissivitat per passar el barret, sobretot davant del Centre Georges Pompidou. La gran innovació de la política cultural del Forum era l'existència d'una oficina d'animació que regulava els horaris d'actuació dels grups i feia la difusió oficial de la informació en el "*Pariscope*" i en "*L'Officiel du Spectacle*". L'oficina visionava prèviament el grup, donava l'aval per passar el barret i en intercanvi assumia discretament la seguretat tant del públic com dels actors. És en aquest temple de la modernitat que la Mie de Pain estrena "*Blanche-Neige au royaume de Fantoche*" al maig 1980. Durant un any i mig, de maig 1980 al novembre 1981, actuem dos o tres vegades al dia davant d'un públic sovint multitudinari, mentre preparam "*Séance-Friction*". Era un lloc de promoció extraordinari pel grup: allà vàrem conèixer els responsables culturals de la Cité Universitaire d'Antony que buscaven un grup per ocupar-se del teatre que tenien abandonat. Aconsegüim així un lloc d'assaig estable. En canvi, havíem d'estrenar allà els nostres espectacles. També vàrem conèixer el nostre primer agent artístic, Peter Bu, especialitzat en espectacles de carrer i teatre gestual que organitzaria les nostres primeres gires, ja des de l'estiu 1980.

A través de la seva associació Art et Geste, Peter Bu, conscient que “le théâtre gestuel aussi bien que le théâtre clownesque sont en ce moment les deux formes de théâtre qui se développent avec le plus d’énergie”, vol promoure els espectacles que exploren “les possibilités du langage des attitudes et des gestes” (55) L’associació assumeix les tasques de divulgació i contractació dels grups que representa davant dels programadors de festes i organitza festivals propis.

La Mie de Pain participarà en dos festivals Art et Geste : Repérages Mime a la Cartoucherie (Paris) al gener i febrer del 1981 i a la MC de Aulnay/s/Bois al març del 1982, al Festival Autre Théâtre.

El Théâtre de la Mie de Pain col·laborarà dos anys amb l’associació d’en Peter Bu, abans de conèixer André Gintzburger, que agafarà la Companyia en exclusiva per la seva agència, llavors una de les més prestigioses del país.

Pel Forum, passava molta gent i establíem molts contactes amb programadors i professionals. Així, hem aconseguit la nostra primera carta de recomanació escrita en el bar *L’Aveyronnaise* per Bernard Haller, un còmic reconegut, espectador per casualitat i que manifestava el seu entusiasme compartint amb nosaltres una cervesa mentre comptaven la recaptació. (56) “La Mie de Pain ne fait pas de boulettes !!! Je les ai découverts dans la rue, et ils m’en ont mis plein la vue. Drôles, inattendus, leurs spectacles fourmillent d’inventions. Ravi, je battais des mains comme un petit garçon” Quan comences, un reconeixement d’aquesta mena de la mà d’un gran professional no té preu.

És a *L’Aveyronnaise* que ens trobàvem després de les actuacions per fer pilons amb els diners obtinguts i repartir-los en parts iguals. Guanyàvem força més diners al Forum que davant de Beaubourg: Robin Renucci havia anotat les primeres recaptacions de “*Notre-Dame de Paris*” davant del centre Georges Pompidou (57). Crec que podem multiplicar-ho per 2 i 3 i ens aproximariem al que cobràvem al Forum. “Diumenge 25 de juny 1978, 2 representacions a Beaubourg, 370 F i 240 F”. Fèiem uns 1000 F de mitjana per representació al Forum. 8 persones van poder viure d’aquestes recaptacions durant tot l’hivern del 1981.

A més de l’interès econòmic evident, era un lloc extraordinari de formació per al comediant: actuàvem davant de més de mil persones, captant el seu interès, guardant el ritme de l’espectacle i l’amplitud vocal i gestual necessàries per captivar “Le grand public”, tal com el defineix Jean-Marc Molinès en el seu testimoni (58): “M’explico, per Le Grand Public, entenc el públic de la gent del carrer, que no entra mai en un teatre, el teatre no els agrada, un públic poc receptiu a l’activitat artística en general, preocupats en aquest precís moment per altres temes”.

Notes : (55) Entrevista d’en Peter Bu reproduïda en el programa del Festival “Repérages Mime”, gener-febrer del 1981: “el teatre gestual com el teatre dels clowns, són en aquest moment les dues formes de teatre que es desenvolupen amb més energia ... explorar les possibilitats del llenguatge de les actituds i dels gestos” (Traducció nostra)

(56) La Mie de Pain no ens pren el pèl !!! Els he descobert al carrer, i m’han impressionat. Divertits, sorprenents, els seus espectacles estan farcits d’invents enginyosos. Feliç, picava de mans com un nen petit.” (Traducció nostra)

(57) (Vid) Entrevista adjunta de Robin Renucci

(58) (Vid) Testimoni adjunt de Jean-Marc Molinès

Tenim d'aquesta experiència inoblidable un testimoni preciós, el de Jacqueline Cartier, publicat en "*L'Information du Spectacle*" al maig del 1981: "Je me promenais l'autre dimanche par hasard, traversant le Forum des Halles. Á ma stupéfaction, je vis tout à coup une foule silencieuse, agglutinée un peu partout dans la cour intérieure ... elle était sur les marches de l'escalier monumental menant à la terrasse, laquelle était aussi noire de monde ... C'est alors que je m'aperçus que c'était un merveilleux théâtre en plein air ... Voici un lieu de plein air où par miracle l'acoustique est fantastique. Nous étions peut-être deux ou trois mille, suspendus aux lèvres des comédiens sans gêne. Il est vrai que ceux-ci ... ont la technique du plein air. Ces jeunes-gens qui se nomment de l'Atelier de la Mie de Pain ... sont à la fois comédiens, chanteurs et acrobates... On retrouve avec eux une fraîcheur d'âme des tréteaux de foire. Et le public est là. Énorme, joyeux, réceptif, heureux. C'est de nouveau la communication, la joie de rire ensemble. C'est le vrai but du théâtre."(59).

La tria del teatre de carrer com a mitjà d'expressió era més estratègica que estètica pel Théâtre de la Mie de Pain. Érem joves actors, ningú no ens coneixia, entrar en el circuit de les sales a Paris era un objectiu impensable, ens quedava el carrer tal com ho recorda Robin Renucci: "Évidemment, no teníem teatre. El carrer era l'únic lloc possible per exhibir-nos. D'aquí el nom, La Mie de Pain, el menjar dels ocells, d'aquests que són al carrer, que comparteixen les engrunes que donen els vianants"(60). Però la forma aconseguida dels espectacles, fruit del coneixement precís del teatre de gest i de màscares d'Yves Kerboul i del convenciment i la fantasia del grup, era molt acurada i en conseqüència d'una gran eficàcia escènica. La gran sort va ser trobar-se al lloc oportú al moment adient. La iniciativa política ens oferia l'aparador excepcional del Forum, el millor lloc imaginable per la forma teatral descoberta. A més, era una meravellosa escola de formació de l'actor: quin jove actor no ha somiat de poder provar el seu art més de 300 vegades en un any, davant de més de 1000 persones a cada representació ? Al Forum, hem après l'ofici. És cert que teníem energia i constància. Recordo una representació surrealista: hem actuat la Blancaneus ... nevant ! Mes de desembre a Paris i immancablement, el cel era tapat. Volves de neu queien del cel gris. Érem els únics que estàvem a l'aire lliure del pati, els actors impertèrrits, que assumien la funció programada. El públic, il·luminat pels llums dels passadissos interiors, mirava des de darrera els vidres al voltant de la plaça. Al final de la funció hem passat el barret, Els espectadors, que no creien el que veien, va ser molt generós. La força del grup residia en el convenciment i aquest punt de bogeria que sempre ha tingut.

Notes : (59) Article de premsa de Jacqueline Cartier en *L'Information du Spectacle*, mensual (maig 1981) núm 174: "em passejava, l'altre diumenge per atzar, passant pel Forum des Halles. A la meva sorpresa, he vist de cop una gentada silenciosa, aglutinada una mica pertot arreu dins el pati interior ... La gent s'estava als esglaons de l'escala monumental que puja a la terrasse, també atapeïda ... Aleshores m'he adonat que era un magnífic teatre a l'aire lliure ... Vet aquí un lloc a l'aire lliure que gaudeix per miracle d'una acústica fantàstica. Érem potser dos o tres mil, atents a les paraules dels comedians agosarats. És veritat que tenen la tècnica de l'aire lliure ... Aquest jovent que s'anomenen "l'Atelier de La Mie de Pain" són a la vegada comedians, cantants i acrobates. Retrobem amb ells la frescor d'ànim dels entarimats del teatre de la Fira. I el públic és allà. Enorme, content, receptiu, feliç. És de nou la comunicació, el plaer de riure junts. És la fita real del teatre" (Traducció nostra)

(60) (Vid) Entrevista adjunta de Robin Renucci.

Curiosament, com a grup contractat, hem actuat poc en l'animació dels centres comercials, tal com la moda cultural del moment havia imposat: puc mencionar malgrat tot l'actuació al mercat cobert de Fontenay/s/Bois (Desembre 1980), al migdia d'un diumenge per una iniciativa dels serveis culturals municipals molt en l'esperit de l'època "Noël aux Balcons". I també a Montréal "*Séance-Friction*" desembre 1986, gran actuació sobre un entarimat gegantí a l'americana, a la plaça central d'un centre comercial de luxe, aquesta vegada amb calefacció assegurada. Parlant de les contractacions de l'espectacle de carrer, és en el marc de l'aplicació de les mesures de "l'Action Culturelle" al servei del turisme que la Mie de Pain tindrà més actuacions, a nivell nacional de França. Llavors i seguint els desitjos que formulava Monsieur Jacques Chirac per Paris (n'era l'alcalde), "Je souhaite vivement que Paris soit toute l'année une ville en fête" (61), totes les ciutats petites o grans inventen festes i festivals per promouvoir la regió. La fabricació artificial d'esdeveniments culturals és rendible, i la multiplicació de les manifestacions teatrals al carrer atrau la curiositat del públic.

Els espectacles pagats pels serveis municipals de cultura són gratuïts per a la gent. Els ajuntaments beneficïen de l'ajut de l'O.N.D.A (Office National de la Diffusion Artistique) per contractar els grups. L'atmosfera de festa crea un ambient distès que incita la gent a passejar, a mirar aparadors de botigues i a consumir en bars i restaurants. Per a l'economia de la ciutat, l'invent és positiu. Per a la salut social també: es crea la consciència de pertànyer a una mateixa comunitat.

Amb "*Blanche-Neige au royaume de Fantochie*" La Mie de Pain participa en moltes d'aquestes iniciatives, però n'agafaré tres exemples il·lustratius, que per la seva rellevància revelen l'afició suscitada pels espectacles de carrer en aquest moment i el desig polític que el recolza.

El 13 i 14 de juny del 1981 actuem a Paris "*Blanche-Neige au royaume de Fantochie*" al mig del Pont Neuf, a les quatre de la tarda amb un sol fantàstic que il·lumina la Seine i les seves ribes. El pont està tancat a la circulació i la gentada s'apressa per veure i escoltar saltimbanquis, malabaristes, titellaires i pallassos que envaeixen amb els seus espectacles la calçada. Són Les Fêtes du Pont-Neuf, una iniciativa recent de La Direction des Affaires Culturelles de la Ville de Paris, que evoquen l'ambient "Bâteleurs" del pont a l'Edat Mitjana i a l'època clàssica. L'equip de l'organització està sota la responsabilitat d'Emmanuel Dechartre et Jean-Louis Barrault, bons coneixedors del teatre de gest i de la Commedia dell'Arte. A la Place Dauphine, s'alça un entarimat ben equipat per cantants, músics i ballarins que actuen des de les 13h30 a la mitjanit. Sobre el pont hi ha actuacions a peu pla o al cim de carros de fusta tota la tarda. Dins una gavarra amarada davant dels jardins del "Vert-Galant", es fan els recitals de poesia i contes per a nens i adults. Al vespre, s'encén un gran foc d'artifici.

El Pont Neuf esdevenia de nou un lloc emblemàtic de la ciutat de Paris: la pel·lícula de culte del moment "*Les amants du Pont-Neuf*" (62), reforça la pertinència de la promoció turística realitzada.

Notes: (61) Revista *Théâtre/public* núm 42 (1981):14: "Desitjo vivament que Paris sigui una ciutat en festa tot l'any" (Traducció nostra)

(62) "*Les Amants du Pont-Neuf*" 1991, pel·lícula de Léos Carax, amb Juliette Binoche et Denis Lavant.

Les Fêtes du Pont-Neuf són populars però tenen un cert tarannà elegant, estem a la capital i l'ambientació medieval és simplement suggerida. Res de similar en la recreació medieval que es feia dintre d'una abadia benedictina d'un veïnat entre Laon i Charleville-Mèzières, on vam actuar "*Blanche-Neige*" a la tardor del 1982. Aquí medieval era sinònim de carnestoltes i disbauxa. Quan vam arribar de Paris a les 4 de la tarda per instal·lar l'espectacle (haviem d'actuar a les 6h del diumenge), una colla de monjos i monges força exaltats ens va acollir. Era la disfressa obligada per assistir en aquesta peculiar festa de la cervesa, (invent benedictí que s'havia de commemorar com Déu mana !) on participava tot el veïnat i on venia força gent de tota la regió, atreta per l'extraordinari espectacle en sí, que era veure, entre les ruïnes, fogueres per rostir xais i porcs sencers i beure litres de cervesa fresca. I la gent trontollava ben feliç en el seu vestit de circumstàncies al mig del fum. Allà l'actuació dels actors de debò passava al segon pla, però l'èxit turístic era notable; gent de Bèlgica i de Luxemburg venien expressament.

D'un tarannà popular, però amb un sentit estricte d'un festival de teatre digne d'aquest nom, hi havia la iniciativa de la ciutat d'Hédé, d'uns 2000 habitants en la regió Bretagne interior. Hem actuat "*Séance-Friction*" sota una carpa, del 9 al 15 d'agost 1983. El Festival havia adquirit tanta anomenada per la seva originalitat, que el diari "*Le Monde*" se'n feia ressò.

Thierry Buanic, corresponsal del diari descriu el poble com "Un peu loin de Rennes, trop distant des plages. Même la route Rennes-Saint-Malo évite le village: alors, qu'est-ce qu'on peut faire d'autre à Hédé en été qu'un festival ?"(63).

A Hédé tots els grups participants, teatre, música, dansa, prenen el compromís de quedar-se tota la setmana i de compartir totes les activitats programades.

Els artistes vivien a casa de la gent del poble. El poble sortia de la rutina durant una setmana de festival sense interrupció en el qual molts habitants participaven voluntàriament i desinteressada a les tasques tant d'acolliment com d'organització. Hi havia una gran carpa que feia ofici de cafeteria col·lectiva a la plaça del poble, on benèvolts es reconvertien en cambrers i cuiners. Allà es trobaven artistes, públic en general i habitants d'Hédé per compartir àpats en comú, comentar els espectacles, xerrar simplement o improvisar recitals de cançons amb els músics convidats que tocaven a qualsevol hora. Al final del Festival, un torneig de futbol amistós reunia l'equip local, un equip de l'organització i equips formats per tots/es els/les artistes: recordo la meua companya Léa Coulanges fent de porter en bikini a fi i efecte de desestabilitzar psicològicament l'equip contrari i una empenta sense compliment que m'havia donat un jugador local prè per la passió del joc i oblidant que tot plegat era una broma. Com ho menciona el periodista de "*Ouest-France*": "Ces petits détails n'ont pas altéré la bonne humeur des artistes, des musiciens et du personnel de la cafeteria, qui se sont retrouvés lundi matin pour le match de foot."(64). A Hédé es privilegiava tant la qualitat artística com l'aptitud a la comunicació dels grups convidats. "On est tous très heureux. Tout a bien marché. Notre objectif a été atteint. On a invité des artistes de qualité au contact facile avec le public." (64).

Notes. (63) *Le Monde*, Dissabte 20 d'agost 1983: "Una mica lluny de Rennes, massa distant de les platges. La carretera de Rennes a Saint-Malo s'aparta també del poble. Doncs que es pot fer a Hédé durant l'estiu, sinó un festival ?" (Traducció nostra)

(64) *Ouest-France*, dimarts 16 d'agost 1983: "Aquests petits detalls no han alterat el bon humor dels artistes, dels músics i del personal de la cafeteria, que s'han trobat dilluns al matí per jugar un partit de futbol" "Tots estem molt contents. Tot ha funcionat bé. Hem aconseguit el nostre objectiu. Hem convidat artistes de qualitat amb un contacte fàcil amb el públic" (Traducció nostra)

L'art s'apropava a la gent. Aquest ambient propiciava una gran aflluència de públic, gent de tota la regió i gent de vacances que venien expressament a Hédé, comptabilitzant uns 25000 espectadors. Totes les representacions tenien les entrades exhaurides. L'iniciativa donava corda al desenvolupament turístic de la Bretagne i a més a més aproximava la cultura a la gent del carrer, el famós "Non public", objecte de tota l'atenció de la política cultural després del Maig de 1968.

Aquesta expressió del "Non public" va ser utilitzada per Francis Jeanson, en la reunió dels creadors culturals, a Villeurbanne el 21 de maig del 1968: "Ce que les événements de Mai (vinrent) confirmer avec une violence inattendue, c'est que le problème n'était plus d'élargir le public mais de s'orienter enfin vers le Non Public"(65). L'acció cultural no és solament estimulació i difusió de la pràctica cultural sinó també intervenció en el tarannà quotidià de la gent. La cultura és concebuda com un element important de relació entre la gent i el seu medi. La sensibilitat prevalent del moment és progressista i vol potenciar els valors de l'educació. S'intenta pal·liar els problemes socials existents derivats de la "bretxa cultural" entre classes socials.

Tal com ho explica J.A. Simpson, en el seu informe sobre "l'animation socio-culturelle", encarregat pel Conseil de l'Europe al 1978, es tracta de reduir:

"Le fossé culturel qui non seulement est en contradiction avec notre idéal de justice sociale, mais de surcroît sape les effets des mesures économiques, politiques et éducatives qui visent à apporter à nos sociétés une démocratisation en profondeur, une humanisation et une réelle égalité des chances"(66).

Aquesta afirmació es recolza en la premissa que la cultura porta en sí mateixa uns coneixements universals valuosos per a tothom i oblida que justament la característica de les classes populars és de no participar en aquests jocs de relació estètica i formal amb l'Art. La disposició a la cultura pertany a la burgesia, gran o petita, no a la classe popular, qui, per definició no la té i valora altres paràmetres de vida. Fer que les classes populars tinguin accés a la cultura entesa segons els criteris de la burgesia és canviar llur condició d'existència i transformar-les, integrar-les en el gran "Melting pot" de la petita burgesia. "L'Action Culturelle" esdevé una eina per reduir la conflictivitat social afavorint l'homogeneïtzació dels criteris d'aprehensió de la realitat. Si tenim en compte que ja al 1980, la societat francesa és una societat multicultural, el propòsit cerca també la integració de la població d'origen estranger dins el model cultural francès i llimar diferències i susceptibilitats, per evitar possibles tensions socials.

Notes: (65) Revista *Théâtre/public* núm 42 (1981):20: "El que els esdeveniments del Maig confirmaren amb una violència insospitada era que el problema no era ampliar el públic sinó orientar-se per fi cap al "Non Public" (Traducció nostra)

(66) Citat en la revista *Théâtre/public* núm 42 (1981):16: "La bretxa cultural que no solament entra en contradicció amb el nostre ideal de justícia social, sinó que a més a més soscava els efectes de les mesures econòmiques, polítiques i educatives que pretenen aconseguir una democratització profunda, una humanització i una real igualtat d'oportunitats en la nostra societat"... "Ampliar el repertori d'experiències" (Traducció nostra)

En els anys 1980, el credo en els beneficis socials de l'acció cultural es generalitza i els ajuntaments i estaments culturals (M.J.C., M.C., Centres Dramatiques, C.A.C , services culturels des Mairies, Centres Sociaux, Comités des fêtes) hi dediquen molts esforços i diners, dibuixant estratègies dignes d'un real "Front" cultural. L'acció cultural a nivell social té dues vessants: una més òbvia que consisteix en la difusió de realitzacions artístiques; l'altre correspon més al sector de l'animació que és l'organització de tallers pràctics d'iniciació a una disciplina concreta i iniciatives pedagògiques relacionades amb les Arts. És tracta "d'élargir le répertoire des expériences"(66) i permetre als individus de realitzar-se com a persona al mateix temps que prenen consciència de pertànyer a una comunitat que els accepta i valora.

Els organitzadors de "l'Action Culturelle" són gent molt compromesa amb la seva tasca. Per exemple, recordo l'atenció privilegiada que havia rebut la Companyia de la Mie de Pain, al principi de la seva trajectòria professional, de la part de Monsieur Jean Morlock, aleshores Director de la M.C. de Créteil et du Val de Marne, La Maison Des Arts. Gilbert Épron, membre de la Companyia i resident a Créteil l'havia contactat per intentar que contractés l'espectacle "*Blanche-Neige*", encara en preparació, per una de les seves programacions de l'estiu 1980. Jean Morlock havia vist un espectacle anterior de la Companyia davant de Beaubourg. Tot i així, érem un grup d'actors joves, uns perfectes desconeguts en l'àmbit teatral. Malgrat tot, ell mateix es va desplaçar a l'altra banda de París, fins a Saint-Ouen, un dissabte a la tarda on assajàvem en els locals que ens havien deixat els obrers en vaga de la fàbrica Chaix, per veure un "passe".

Estàvem molt nerviosos, "com puces", segons Yves Kerboul, però l'energia desbordant de l'actuació havia convençut Jean Morlock que va firmar el nostre primer contracte professional, per al divendres 20 de juny del 1980 on participàvem a la iniciativa de la M.C. de Créteil: Théâtre dans vos quartiers.

"C'est du vrai théâtre d'intervention, du vrai théâtre de rue, et pour tout dire du vrai théâtre tout court" (67), va escriure en la carta de recomanació que ens va donar i que va resultar molt útil per convèncer altres programadors d'actes similars.

Els nostres espectacles que comptaven amb un fort component visual i diversos nivells de lectura eren idonis per fer arribar la cultura teatral als barris populars i sovint la Companyia va ser sol·licitada per la tasca de "l'Animation des Cités".

La idea era senzilla: si el públic popular no es desplaça a la M.C. per veure espectacles, doncs són els espectacles que es desplacen on viu la gent.

L'afany voluntarista d'integrar a totes totes una població amb risc de marginació dintre de la dinàmica social general posava a vegades els artistes en unes situacions molt estrafolàries. Recordo una actuació de la "*Blanche-Neige*" a les 10h del matí d'un diumenge a Sotteville-lès-Rouen, un suburbi de Rouen, a la plaça enmig d'una "Cité". Actuàvem sols, a la plaça quadrada envoltada pels immobles de formes cúbiques. El públic, despertat pels sorolls de l'espectacle no s'havia dignat a baixar: la gent ens mirava encara en bata i pijama, endormiscada o amb una tassa de cafè a la mà des de darrera les finestres del pis. La situació era tant estranya per als espectadors com per a nosaltres: ells no sabíem d'on havíem vingut i nosaltres desconeixíem per quina raó érem allà.

Notes: (67) Carta de recomanació del Senyor Jean Morlock, arxiu de la Mie de Pain : "És un real treball de teatre d'intervenció, d'autèntic teatre de carrer, i per dir-ho tot de real teatre en sí" (Traducció nostra)

Però normalment, les iniciatives eren encertades, l'ambient de les actuacions acollidor: el públic nombrós era receptiu i agraït. Al final de les representacions venia força gent per parlar amb nosaltres: a més d'artistes, fèiem de confidentes ocasionals. Solament una vegada hem hagut de suspendre l'actuació: la policia havia hagut d'intervenir per solucionar una situació de risc. Era dintre del marc "Théâtre dans vos quartiers", un altre cop a Créteil (Juny del 1982) però aquesta vegada amb "*Séance-Friction*", a l'aire lliure sobre un entarimat ben equipat. La M.C. havia posat a disposició tots els mitjans tècnics necessaris per un bon desenvolupament de la representació. El públic, assegut en cadires i a les grades, era multitudinari i estava ben predisposat. L'actuació era programada a les 8h de la tarda, al mig de la plaça central dominada pels edificis alts de la "Cité". La funció havia començat normalment, tots els personatges s'havien presentat i col·locats en posició de concert, asseguts a les cadires per iniciar la seqüència de l'orquestra. De sobte hem sentit xiular al nostre voltant. Vam tardar uns segons en adonar-nos que es tractava de balins disparats des d'algun edifici adjacent. Ens hem replegat ràpidament darrera l'escenari, protegint-nos amb les nostres cadires negres plegables. Els balins rebotien sobre la superfície metàl·lica de les cadires i el públic espantat xisclava. Un individu, pres d'un atac sobtat de bogeria ens havia apuntat des de una de les torres. L'organitzador bromejant per disculpar-se ironitzava sobre la validesa de l'expressió "Front" cultural.

Gràcies a les actuacions contractades oficialment pels organismes de "l'Action Culturelle" (una mitjana de cinc al mes des del juny 1980), La Companyia de La Mie de Pain ha pogut professionalitzar-se ràpidament.

Al final del 1981, els actors havien comptabilitzat les 100 actuacions cotitzades necessàries per entrar en el sistema dels "Intermittents du spectacle", veritable baròmetre de la professionalització a França. Aquest sistema, únic, admet la especificitat de l'activitat artística: un artista no està parat quan no actua, sinó que continua buscant assajant i aquesta activitat de recerca és necessària a la creació de qualitat.

El sistema responia a la constatació que, sense la participació del subsidi de l'atur que cobrava els dies on no hi ha actuació, els actors haurien de treballar en una altra activitat per sobreviure i la Companyia deixaria de tenir la mateixa disponibilitat per assumir la seva funció cultural al servei de la comunitat. L'acció cultural només era concebible si hi havia Companyies professionals de qualitat exclusivament dedicades a aquesta tasca.

"L'Action Culturelle" requeria apostar per la professionalització dels grups.

És paradoxal. L'origen de la Mie de Pain és al marge dels moviments polítics: neixia d'una presa de consciència individual, l'afirmació de la validesa d'una tria personal, fer teatre, en reacció davant la imposició de factors econòmics hostils que abocaven la joventut a la precarietat laboral i suposava la creença en la utopia d'una acció col·lectiva encara possible. Emperò, els espectacles creats responien als criteris del desenvolupament de l'acció cultural impulsada des dels grans partits polítics. Sense aquesta adequació, la Companyia hauria tingut un futur més incert.

1.2.3. Avignon 1981: el canvi d'orientació del Partit Socialista al poder. De la consagració de les formes que vénen de l'animació cultural a la creació de la indústria cultural.

A finals dels anys setanta, la revolució tecnològica que s'iniciava i acabaria aportant l'ús generalitzat de l'ordinador, dels jocs video, dels CD i DVD, no era en absolut perceptible en la vida quotidiana de la gent. L'únic mitjà de la cultura de massa era la televisió, que si bé era incontestablement una eina de divulgació d'informació i d'homogeneïtzació dels criteris culturals tenia l'inconvenient per als partidaris de l'acció cultural de transformar l'individu en subjecte passiu i de fàcil manipulació pel poder establert. L'acció cultural pretén construir persones actives davant del fet cultural, amb esperit crític i judici propi. Un gran debat dividia les formacions polítiques d'esquerra, més propícies a defensar els ideals de l'acció cultural, encara que no en tenien l'exclusivitat tal com ho hem mencionat prèviament, sobre quines prioritats s'havia de triar per assumir plenament els objectius.

El Partit Comunista es posicionava en favor de la creació i de la llibertat dels creadors. Els grans directors teatrals tenien un lligam amb el Partit: Antoine Vitez, director del Théâtre des Quartiers d'Ivry, militant del Partit fins al 1979, havia estat el secretari particular de Louis Aragon. Bernard Sobel, fundador del Théâtre de Gennevilliers al 1964, va tenir una beca per estudiar al Berliner Ensemble al 1957 i va passar 4 anys a la R.D.A. Per al Partit Comunista, no era tant prioritari la divulgació de pràctiques artístiques, l'important era la formació intel·lectual i crítica del públic, realitzant una veritable escola de l'espectador. Les seves iniciatives pedagògiques anaven en el sentit de la creació d'una universitat popular tal i com ho va fer el Théâtre de Gennevilliers conjuntament amb l'Ajuntament de la ciutat. L'Université Populaire des Hauts-de-Seine era oberta a tothom i proposava cursos i conferències per esdevenir un espai de formació i aprenentatge de l'esperit crític.

El Partit Socialista, ans al contrari, privilegiava la pràctica de l'animació cultural, la possibilitat per tothom de desenrotllar la seva capacitat artística, la "creativitat" abans que la creació d'obres mestres, i adoptava més la línia de la desprofessionalització de l'Art, compartint les idees de l'abolició de la noció d'obra d'art amb una gran O. En els anys setanta, el corrent animacionista era molt potent en els establiments socioculturals, M.J.C. Centres Sociaux: és el moment de la gran expansió dels cursos d'expressió corporal i d'iniciació bàsica a les tècniques teatrals. Els usuaris d'aquestes mesures de pedagogia cultural són les noves classes mitjanes (tècnics, treballadors socials, mestres d'escola i professors de secundària, funcionaris dels ajuntaments i de les col·lectivitats locals) que gaudeixen de temps lliure i tenen ganes de cultivar-se però d'una manera lúdica. Justament són ells qui portaran el Partit Socialista al Poder al maig del 1981, amb l'elecció a la Presidència de França de François Mitterrand. Dibuixen un públic que imposarà un nou estil de relació amb l'obra d'art: creuen en l'espontaneïtat en matèria de creació, en l'afirmació de l'expressió personal i en el no dirigisme en pedagogia.

La programació de l'"In" del Festival d'Avignon 1981, consagra l'emergència d'una estètica específica vinculada als gustos de la nova classe mitjana: valorització de l'expressió corporal i utilització de la improvisació dins el procés de producció artística.

Al programa hi ha: "*Kontakthof*" i "*Ein Stück*" de la Companyia de Pina Bausch i "*Le Bal*" de la Companyia du Théâtre du Campagnol.

Com Michel Simonot subratlla en la revista *Théâtre/public* dedicada a la particularitat del Festival d'Avignon 1981(68) "ce qui était présenté comme anti-oeuvre d'art est progressivement introduit dans l'oeuvre d'art". Dins les recerques individuals dels creadors contemporanis s'endinsen elements valorats per les categories socials emergents, predomini del cos i simulacre d'espontaneïtat.

Les creacions de Pina Bausch són a mig camí entre dansa i teatre. De la dansa guarden la coreografia i el predomini del cos; del teatre, introdueixen la trama dramàtica, la tècnica d'expressió de la cara. La gestual inspirada de la quotidianitat amaga la virtuositat darrera una aparença de lliure expressió.

A prop de la tradició expressionista, el cos desarticulat i convulsat explica destins de frustració afectiva i sexual.

Tant l'univers dibuixat com els mitjans corporals d'expressió eren propers a un públic que assistia als tallers d'"Expression Corporelle".

Quant a "*Le Bal*", l'espectacle neix directament d'una iniciativa d'animació. Al 1980, el Théâtre du Campagnol, creat en 1975 a l'entorn de Jean-Paul Penchenat, co-fundador del Théâtre du Soleil, comença a treballar sobre el tema del ball popular en diversos tallers d'animació encarregats per una ciutat de les afores de Paris, Châtenay-Malabry. Al 1979, le Théâtre du Campagnol s'havia implantat en aquesta ciutat per portar a terme un projecte de l'Ajuntament, finançat pel "Fonds d'intervention culturelle", "*Une ville se raconte*" (69). Es tractava d'interrogar la memòria de la ciutat, recollir testimonis de la gent i posar-los en escena, treure'n profit com a matèria d'animació on intervindrien actors amateurs i professionals. La segona entrega de la mateixa iniciativa és "*Le p'tit bal du samedi soir*", treball a l'entorn de la memòria popular, però aquesta vegada el tema és l'evolució de les modes, músiques, comportaments i anècdotes lligades a un ritual: el ball popular del dissabte al vespre.

La creació final "*Le Bal*", elaborada a partir d'improvisacions d'actors professionals, pren com a punt de partida el material recollit durant el procés d'elaboració de l'espectacle d'animació previ. Neix una obra sense paraules "parce que, quand on a choisi de décrire des comportements, les mots ne disent rien de plus que le jeu" (Friedel 1981: 5) (70), que relata la història de França des de 1945 als anys vuitanta, no com una cronologia sinó d'una manera suggestiva, impressionista, a través del ritual del ball popular. Explica comportaments que reflecteixen mentalitats.

El joc dels actors és exclusivament corporal: "L'expression d'un personnage est créée à partir de sa silhouette, de son costume, de son rythme, de ses objectifs et de ses motivations" (Friedel 1981: 66)(70).

Notes: (68) Citat en la revista *Théâtre/public* núm 42 (1981):63: "el que es presentava com anti-obra d'Art, era progressivament introduït dintre l'obra d'Art" (Traducció nostra)

(69) "Una ciutat s'explica" (Traducció nostra)

(70) *Le Bal: sur une création collective* Dieppe 1981, p 5 i p 66 "perquè, quan hem escollit descriure comportaments, les paraules no diuen res més que l'actuació", "L'expressió del personatge es crea a partir de la silueta, del vestit, del ritme, dels seus objectius i motivacions" (Traducció nostra)

És un espectacle coral, que posa en relleu una actuació solista al moment necessari, on “les comédiens utilisent toutes les possibilités théâtrales de vieillissement, de rajeunissement pour créer à la faveur d’une réminiscence individuelle, un moment de l’histoire collective” (Friedel 1981:62) (71).

L’espectacle és l’exemple més significatiu de l’estètica de l’època i s’estrena al CTM d’Antony el 17 de febrer del 1981. Coincideix amb La Companyia de La Mie de Pain que actua “*Blanche-Neige au royaume de Fantochie*” al carrer, al St Johanner Markt, dins la programació del Festival de Saarbrück Woche des Junguen französische theaters, Perspectives du théâtre 81, del 31 del maig al 7 de juny del 1981. Per a nosaltres, és una revelació entusiasta i una lliçó d’humilitat.

Fa un sis mesos que assagem “*Séance-Friction*” que s’estrenarà al novembre del 1981 i veure “*Le Bal*” al Grosses Haus des Staats theaters, el 7 de juny, ens sobta: hi trobem una similitud d’estil actoral amb la nostra pròpia creació sense haver-ho buscat expressament. Això ens obliga a reconèixer amb humilitat que no serem considerats els primers a investigar en aquest sentit i al mateix temps ens confirma que tindrem èxit explorant l’estil de joc corporal estilitzat que sembla recollir els favors del públic.

És una altra paradoxa: com hem remarcat, la Companyia de La Mie de Pain neix de la tradició de recerca d’una escola de teatre coneguda, l’Escola Charles Dullin, i no dels sectors lúdics de l’animació cultural. El projecte és també el fruit de la reflexió teòrica d’un professor, Yves Kerboul, més aviat admirador de posicions radicals com el teatre de Grotowski. Però l’estil trobat reflecteix els gustos d’un públic format als preceptes de l’animació cultural, que posa èmfasi en l’expressió del cos, en el valor del grup, en l’espontaneïtat de la improvisació. De l’encreuament d’aquestes circumstàncies neixerà l’èxit de “*Séance-Friction*”.

Avignon 1981 celebra l’emergència de formes teatrals novadores que agraden a un nou públic però també és l’escenari d’un esdeveniment sense precedents: la visita d’un President de la República al Festival. La visita de François Mitterrand al Festival és reveladora de la modificació profunda dels objectius polítics i socials en relació amb la cultura i del lloc que el món artístic ocupa en la societat.

La posició del Partit Socialista evoluciona i aposta ara per la creació i els creadors deixant en segon terme el seu tradicional tarannà “animacionista”. El pressupost del “Fonds Public de la Direction du théâtre” augmenta un 75% i, a iniciativa de Jack Lang, Ministre de la Cultura, es crea una nova subvenció per ajudar les joves companyies a professionalitzar-se: ofereix un ajut per pagar el 40% de les cotitzacions socials el primer any de funcionament.

Notes. (71) *Le Bal: sur une création collective* Dieppe 1981, p 62 “Els actors utilitzen totes les possibilitats teatrals de l’envelliment o rejuveniment, per crear un moment de la memòria col·lectiva a partir de una reminiscència personal” (Traducció nostra)

Vaig ajudar Laurent Carouana, llavors responsable de les subvencions de la Companyia, a redactar la primera sol·licitud i la vàrem lliurar a la tardor del 1981. L'encarregat de rebre els dossiers a París era un objector de consciència que feia el servei civil, en Didier Biche. Originari de Strasbourg, va acompanyar la Mie de Pain en la Gira al Festival de Mim d'aquella ciutat al desembre del 1981. Aquesta subvenció serà la primera que rebrà la Companyia de La Mie de Pain. Al 1982, vàrem entrar en el conjunt de Companyies que rebrien els ajuts a les joves companyies: a partir d'aquell moment vam rebre 60 000 F anualment. D'exemples de professionalització com el nostre n'hi ha diversos en aquest moment: de fet es posa en marxa paulatinament la idea de la creació d'un mercat cultural.

2. ANÀLISI DE LES PROGRAMACIONS DELS FESTIVALS I GIRES

“L'enfocament dels desitjos” del públic

2.1. Qui programa La Mie de Pain?

2.1.1. Varietats i contrastos:

Com ja hem precisat, els espectacles de La Mie de Pain, amb un fort component gestual i visual, centrats en l'energia de l'actor, no necessitaven una gran infraestructura per produir-se. Podíem representar “*Blanche-Neige au royaume de Fantoche*” o “*Séance-Friction*” a l'aire lliure, “*Blanche-Neige*” a peu pla, “*Séance-Friction*” sobre un entarimat. Evidentment, veure aquests mateixos espectacles en un teatre tancat, ben equipat, amb una il·luminació correcta, guanyava en qualitat. Si per als primers espectacles, un teatre tancat no era imprescindible, era recomanable per als espectacles posteriors de la Companyia : “*Seul ... Les requins !*” “*Terminus Hôpital !*” “*Starjob*” requerien unes condicions tècniques més exigents. Aquests espectacles tenien un component textual i una escenografia més rellevant. Tot i així, l'actuació a l'aire lliure, sobre un entarimat equipat era possible, però no es va produir en gaire ocasions.

En 10 anys de funcionament, l'evolució de la contractació de la Companyia va de l'actuació al carrer majoritàriament a l'actuació en un recinte tancat.

Recorrent els arxius de la Companyia de què dispo, em sorprèn a posteriori pel gran ventall d'estils de programació on figura La Mie de Pain, tant a França com a l'estranger.

Gràcies a les possibilitats d'adaptació dels espectacles, la Companyia ha actuat en condicions molt diverses, al carrer, sota una carpa, a l'aire lliure sobre entarimats ben equipats, fins als teatres més esplèndids.

A través dels documents es dibuixa un panorama bastant eclèctic de l'activitat cultural del moment.

Per seguir en l'anàlisi de les programacions, agafaré els exemples que em semblen més significatius: en 10 anys de funcionament, La Mie de Pain ha actuat més de 1500 vegades i és impossible retre compte de tots els actes culturals on ha participat. És difícil citar totes les programacions, encara que totes tenen el seu interès. A més, malauradament, algunes representacions molt presents en la meva memòria manquen de documentació.

Per exemple recordo l'actuació per als escolars de la Blancaneus a Dunkerque el dijous 15 de setembre del '82, a la 6h de la tarda. La recordo precisament, perquè realitzar-la o no, havia generat força discussions en el grup: havíem d'actuar “*Séance-Friction*” el dissabte 17 de setembre del '82. a les 21h a Verona, Itàlia, i això suposava travessar tot França i mig Itàlia, no lluny de 2000 km en el nostre Robert (nom del minibús de la Companyia) en una nit per muntar el divendres en el Teatro Nuovo. Finalment, la vàrem fer: era una actuació típica d'un acte socio-cultural en una sala de M.J.C. (Maison des Jeunes et de la Culture): no era precisament una qüestió de diners, les actuacions no faltaven, no era tampoc una qüestió de prestigi, la sala era petita, l'escenari baix de sostre i l'equipament justet; era simplement el costat “stakhanovista” de La Mie de Pain, de què parla Robin Renucci, la feina era primer, i satisfer el públic, un deure. Arribats a Verona, canvi total d'escenari: equipament modern d'un teatre prestigiós de recent renovació, i programació de gran renom.

A la cartellera, compartint programació, “La quarta rassegna Internazionale del Teatro di Ricerca”, Club Teatro di Remondi i Caporossi, Compagnia del Meta-Teatro, d'Italia, L'Odin Teatret “*Millionen*”, i Le Ballet Théâtre de l'Arche, de França. El contrast queda a bastament reflectit.

Aquests contrastos evidents de les vivències eren freqüents: no es tractava simplement d'infraestructures o de països, també de contextos.

Per exemple, encara a la tardor del '82, tornant de Verona, actuem “*Séance-Friction*” el dimarts 5 d'octubre a les 21h, a Chalons-sur-Marne, una ciutat petita a l'est de França. És una iniciativa de les Associations d'Éducation Populaire, que agrupa les 4 M.J.C. Maisons pour Tous de Chalons, un context molt significatiu dels sectors de l'animació cultural. El text del programa “*Présences du Théâtre*” diu: “Comment dégager la conviction de ceux qui, dans le secteur de l'Animation, prennent ce nouveau pari ... qui affirme les oeuvres théâtrales d'aujourd'hui au coeur d'un mouvement irréversible vers la lente conquête d'un nouveau public ? ... elle a ses ennemis: les tenants du théâtre mercantile ou bien élitiste, ceux qui rêvent de voir les animateurs, les créateurs, céder leur place à une technocratie culturelle ...

Rassembler à nouveau, avec le théâtre pour langage ?”(72). El text, molt ben escrit, és revelador del canvi d'estat d'esperit dels animadors culturals que des del 1981, s'interessen més per la creació que per la pedagogia de l'expressió, i per l'assumpció d'un nou públic que imposa nous gustos. El text defineix els contrincants al projecte de les associacions, el teatre comercial, però també l'elitista i parteix d'una relativa confiança en els gestors culturals, que efectivament amenacen de convertir en “Indústria cultural” els avenços realitzats pel moviment associatiu. En la programació “*En v'la un chahut*”, un espectacle molt conegut del moment i que tenia força actuacions en el circuit socio-cultural, de la Compagnie de Créteil, a partir de textos de Kurt Tucholsky: un retrat expressionista, amarg i grotesc de l'Alemanya pre-nazi. L'expressió de Tucholsky “*Apprendre à rire sans pleurer*” (72) defineix precisament els gustos del nou públic que es reflecteix en la programació.

Diumenge 17 de octubre del 1982, altre canvi de context però no obligatòriament de gustos estètics. Actuem per una institució cultural molt assentada: la M.C. de Rennes. És la Festa d'inauguració de la Temporada de la gran institució cultural. La novetat és el nomenament de Pierre-Jean Valentin com a director. El responsable de la programació de teatre és Peter Bu. “*L'Institution est là. C'est certainement un problème. Elle est lourde. A l'esprit d'une équipe d'y créer un espace de liberté*” diu el nou director, en la documentació de presentació. (73). En el programa, hi ha el projecte de la creació d'una òpera contemporània “*Le naufrage du Titanic*” amb co-producció amb l'Òpera de Berlín. El punt de vista no deixa de ser elitista, però la festa d'inauguració serà popular i l'altra part de la programació és una porta oberta a l'entrada del nou públic potencial que hem definit, “*En faisant des expériences alternatives comme la performance Urban Sax qui aura lieu à la réouverture.*”(73).

Notes: (72) Text de presentació de la programació “*Présence du théâtre*”, Chalons oct-82: “Com posar en relleu la convicció de les persones del sector de l'animació que aposten novament ... per afirmar la validesa de les obres teatrals d'avui dia, al cor d'un moviment irreversible cap a la conquesta d'un nou públic ?... Té enemics, els partidaris del teatre comercial, o bé elitista, tots aquests que somien de veure els animadors, els creadors, deixar el lloc lliure per la implantació d'una tecnocràcia cultural ... Agrupar novament la gent amb el teatre com a mitjà de comunicació ...” *Aprendre a riure sense plorar.*”

(73) Text de presentació de la temporada Tardor 82 de la M.C. de Rennes. “La Institució hi és. És certament un problema. És pesada. Saber crear un espai de llibertat depèn de l'esperit de l'equip ... Fent experiments alternatius com la performance de Urban Sax que tindrà lloc per la Festa de l'obertura”

En aquest moment, curiosament, La Mie de Pain estava considerada com una Companyia de recerca, tal com ho indica el programa del teatre de Verona, i al mateix temps era coneguda com una Companyia de tarannà popular. Això ens permetia actuar en llocs molt diferents i contrastats.

Ja com a Companyia de teatre de carrer, la gran varietat de programacions era evident. Podíem actuar "*Blanche-Neige au royaume de Fantoche*" com esdeveniment puntual, per un públic juvenil o barrejat, a la plaça central d'un poble, com per exemple a Faches-Thumesnil i Croix, pobles de les afores de Lille. A Faches-Thumesnil, hem actuat a la tarda del dimecres 18 de maig del '83, per un públic majoritàriament infantil, a la Plaça Victor Hugo. A Croix, el diumenge 22 de maig del '83 a les 11h del matí per tot públic, a la Plaça Saint-Pierre on hi havia mercat. Aquestes representacions estan documentades perquè entraven dintre del marc del Festival "Provinciales-3" organitzat pel Théâtre de La Rose des Vents de Villeneuve d'Ascq: la premsa cobria el Festival i vam tenir un article de premsa al diari local "Liberté". Malauradament, de moltes d'aquestes representacions no queda cap prova documental : simplement un record quan l'actuació era prou significativa, com és el cas de l'Abadia benedictina i del públic disfressat de monjos. Sovint, la representació de "*Blanche-Neige*" quedava inclosa dintre del programa extens de les festes de ciutat, grandioses i molt de moda. Durant un cap de setmana, tota la ciutat esdevenia un gran escenari ocupat per animacions i espectacles gratuïts. Com a testimoni i exemple de moltes altres manifestacions similars, enumeraré els llocs d'actuació de les festes d'Amiens, 18 i 19 de juny 1983, organitzades pel Servei Cultural de l'Ajuntament. La Mie de Pain actuava en diversos llocs el diumenge 19 de juny. Llista dels llocs d'actuacions de tot el cap de setmana (Podium Rue Courmont, Parvis de la Cathédrale, Mairie, Podium façade du Crédit Lyonnais, Podium rue des Corps nus sans Teste, Parvis de la M.C., Rue des Trois Cailloux, Arcade du Logis du Roy, Marché sur l'eau, Rue Gresset, Rue Delambre, Place Gambetta, Palais de justice, Square René Goblet, Espace Vert square Jules Boquet, Parking de l'Hôtel de Ville, Podium rue Henri Barbusse, Rue Lamartine). 57 associacions de la ciutat col·laboraven en les festes i convidaven 57 grups tant de música com de dansa i teatre per actuar-hi. Les actuacions es feien a peu pla o sobre un entarimat, en condicions també diverses.

Personalment guardo grans records de les actuacions a l'aire lliure, sobre entarimats, a les nits d'estiu. Normalment l'equipament era adient i a vegades sofisticat, el públic multitudinari i receptiu. Jean-Marc Molinès recorda molt poèticament les seves impressions de la representació de "*Séance-Friction*" a Peñíscola, el 31 de juliol del '84. Actuàvem a dalt del poble, al castell del Papa Lluna: l'escenari, muntat al pati, donava directament sobre el mar. Mentre actuàvem, no veiem el públic sinó la immensitat del mar, com si estiguéssim sobre el pont d'un vaixell. "Je joue pour le vent qui s'amuse à emporter la cigarette que je tente d'allumer. Mon chapeau s'envole. Les mouettes rient. Les gens pouffent. Et la mer s'esclaffe (74)

Notes : (74) Testimoni adjunt de Jean-Marc Molinès: "Actuo per al vent que es distreu apagant la cigarreta que intento encendre. El meu barret s'envola. Les gavines riuen. La gent es tronxa i el mar esclafa de riure."

Les condicions de l'aire lliure, quan eren bones, generaven grans moments de teatre amb una comunicació òptima amb el públic: les representacions de "Séance-Friction" a la Casa de La Caritat, el 2, 3 i 4 d'agost del '84, al Festival Grec de Barcelona, són de les millors que recordo, per l'acolliment del públic.

No sempre emperò, les condicions eren suficients i a vegades, les iniciatives no rebien l'atenció esperada de la ciutadania.

Aquesta constatació la fa Magda Bousó, en el seu article del *Diari de Girona* del 3 de novembre del 1984. "Estuvieron aquí hace ya unos meses y la verdad es que pasaron casi desapercibidos por el público gerundense" Fa referència a l'actuació als Jardins de la Devesa del 13 de juliol '84 a Girona, que no va ser precisament un èxit de programació. Aquell estiu, La Mie de Pain va actuar al Festival Grec de Barcelona amb un succés incontestable, raó per la qual els programadors gironins van replantejar-se contractar-nos novament, aquesta vegada a l'escenari del Teatre Municipal, amb motiu de les Festes i Fires de Sant Narcís, el 2 de Novembre del '84. A la Devesa, l'entramat era molt justet, de dimensions petites i desajuntat: vàrem actuar per una vintena de persones, cosa inusual per a nosaltres. Malgrat tot, l'actuació va ser una de les més divertides que hem fet, gràcies a un gag improvisat durant la representació que va trobar Gilbert Épron, aprofitant les circumstàncies ambientals de la situació. Actuàvem a prop de les gàbies de paons reals que, com tothom sap, tenen tendències a esverar-se al mínim soroll. De crits a l'obra, n'hi havia. Cada vegada que els actors cridaven, els paons responien, amb el famós udol de guerra que tenen "Leó". Gilbert, inspirat, a un moment les va imitar i nosaltres com cor ensinistrat en les tècniques dramàtiques li vam seguir la beta. El públic, la vintena de persones assistents, es va rendir.

Les actuacions en els locals tancats es poden classificar de dos tipus: sota una carpa, en teatres de tota mena, en sales M.J.C. alternatives, o bé en teatres institucionalitzats.

Sota les Carpes de Bruno Clémentin i de Alain Favier, hem actuat tres vegades al Festival d'Avignon durant tota la durada del Festival. Les representacions eren a les 12h de la nit. A l'île Piot, on teníem plantada la carpa, la calor era ofegant a la tarda i era preferible prendre el risc de tenir menys públic i d'actuar a gust espectacles que demanaven un bon desgast físic. Als festivals '82 i '83, representàvem "Séance-Friction", al '84 "Seul ... Les requins !". Un bon èxit a Avignon és la garantia de vendes tota la temporada següent. Sense l'esforç tant econòmic (totes les despeses són a càrrec de la Companyia) com personal de participar al Festival, els espectacles no haurien adquirit tanta notorietat. Hem actuat en diverses ocasions sota una carpa, com al Festival Mimes et Clowns de Strasbourg els 2 i 3 de desembre del '81 ("Séance-Friction") sota el Châtelet Fatrasie, però la iniciativa més interessant d'aquest tipus de programació era la S.A.R.E.V. Implantada en el sud de França, en el "département du Var", aquesta organització cultural proposava tota una gira d'espectacles als pobles interiors de la regió: Brignoles, Gonfaron, Le Luc, Les Arcs, Draguignan, Le Muy. Sota la carpa itinerant, la Companyia contractada durant un mes, (La Mie de Pain al novembre '82) ofería representacions per als escolars, primària i secundària, durant el dia i una actuació a la nit, per a tot públic. A més, els actors participaven com a professors de tècniques d'expressió teatral als tallers destinats als alumnes i als seus mestres, dins d'un programa de divulgació pedagògica. L'organització cobria totes les funcions d'un servei cultural, de la programació a l'ensenyament.

La Mie de Pain ha actuat també i des dels seus inicis en teatres esplèndids. La participació al Festival de Saarbrück al maig '81 li havia obert les portes d'Alemanya,

que tenia l'equipament cultural més desenvolupat d'Europa en aquest moment. La col·laboració cultural entre els dos països era evident i, si obres d'autors alemanys sovint es representaven a França, un bon nombre de creadors francesos treballaven amb assiduïtat a Alemanya: Jérôme Savary, Pierre-Jean Valentin ...

A Alemanya, actuàvem regularment en els "Staatstheater" (Freiburg '82, Düsseldorf '82, Kassel '83, Hannover '85, Köln '87, Hamburg '87, Troisdorf '88). A Kassel, per exemple, ens van convidar al setembre '83 amb motiu de la festa d'obertura de la temporada, real disbaixa de proposicions culturals, on es presentaven espectacles de circ, de varietats, de música, de dansa, de cabaret, d'òpera, de teatre amb i sense text. Treballar a Alemanya donava gust: només d'arribar, l'organització s'encarregava de tot. No havies ni de descarregar el camió ni de planxar el teu vestuari, hi havia un personal delegat per assumir cada tasca concreta. Com a actor, simplement havies d'actuar. En aquest moment, era l'únic lloc d'Europa a oferir condicions de feina semblant.

A França, el primer Teatre Municipal on hem actuat, és el Théâtre de Charleville-Mézières, el dimecres 3 de febrer del 1982, una representació escolar a la tarda amb "*Blanche-Neige au royaume de Fantoche*" i "*Séance-Friction*" al vespre per a adults. Aquesta fórmula comercial de vendre dos espectacles de la Companyia el mateix dia era temptadora i s'ha repetit en diverses ocasions (Hayange, 5 de desembre del '81, Poitiers, 4 de juny del '82, Massy-Palaiseau, 11 de març del '83, Mulhouse, 7 i 8 desembre del '84 ...).

Evidentment, més anomenada adquiria la Companyia, més bones condicions de programació obtenia. A França, hem actuat en diverses M.C. i teatres municipals molt ben equipats (M.C d'Aulnay/s/Bois '82, de Rennes '82 '83, de Saint-Brieuc '84, de Niort '82 '85, de Calais '83, Théâtre Municipal de Clermont-Ferrand '85, Du Havre '84, de Laval '83 '84, d'Alençon '84, de La Roche /sur Yon '84 ...). A Paris hem fet temporada, un mes al Théâtre du Lucernaire (febrer-març '81: "*Blanche-Neige au royaume de Fantoche*"-"*Les Brancolis*"), al Théâtre Dejazet al desembre '83 ("*Séance-Friction*") i al Théâtre des Amandiers de Paris amb "*Terminus Hôpital*" al 87. A l'estranger, hem fet temporada amb "*Séance-Friction*", al Teatre Victoria de Barcelona a l'abril del '85 i hem actuat tres setmanes a l'Assembly Rooms pel Festival d'Edinburgh '87. Per a mi, el millor record, inoblidable, és l'actuació de "*Séance-Friction*" a Berlin D.D.R, als Deutsches theater, el 5 i 6 de desembre del 1988: el públic aplaudia dret i jo vivia un dels moments emotius més intensos de la meua vida.

Davant de tanta diversitat, esdevé complicat triar un criteri d'anàlisi adient per descriure la realitat cultural de les programacions on figura la Mie de Pain i una possibilitat que podria resultar interessant a priori, és estudiar les estructures associatives o institucionals responsables d'elles.

2.1.2. França: els organismes de programació

Un bon terç de les actuacions a França en aquells 10 anys de funcionament estan lligades a l'activitat dels C.A.C (Centres d'Action Culturelle).

A l'origen, els C.A.C. són uns organismes creats per afavorir el desenvolupament cultural de les "Villes Nouvelles", ciutats de creació recent, artificial, a prop d'un nucli antic o no, com Cergy-Pontoise, Marne-la Vallée ...

El pes de l'auto-financiació com de la responsabilitat de decisió es reparteix a parts iguals entre les associacions culturals locals i la representació política dels

ajuntaments implicats. Funciona com una macro-associació que rep subvencions de l'estat i agrupa representants d'altres associacions i delegats municipals. L'invent resulta operatiu i el seu èxit fa extensible el model a tot el territori. Justament en els anys '80, és el moment en què s'aplica la fórmula per tot França.

A partir del 1981, els C.A.C. defineixen de nou els seus objectius: es desmarquen de les tasques de pedagogia de l'expressió, deixades a la iniciativa de les M.J.C., i del concepte definit com "creativitat", per afirmar la seva vocació de programació:

"l'évolution des C.A.C. indique donc clairement un double mouvement historique: la volonté de distinction par rapport aux établissements socio-culturels, d'une part, et une certaine identification au monde artistique d'autre part" (75).

Des d'aleshores, un C.A.C. opera normalment en una ciutat mitjana que té un radi d'influència regional. Agrupa i coordina iniciatives culturals seves i de les associacions dels pobles del voltant que tenen representació en les assemblees de decisions. Té una política d'abonaments i d'adhesió per autofinanciar-se.

Per donar un exemple del funcionament i reflectir els problemes que l'organització cultural afronta, agafaré diferents textos de presentació de les activitats dels C.A.C. on figura La Mie de Pain.

En el diari informatiu del OMC C.A.C. de Niort, *La Manchette* novembre-desembre del 1982, recorda als usuaris que "l'OMC vivra de ses adhérents; c'est par leur nombre qu'il pourra prouver sa raison d'être et se développer", però també reflexiona "une action culturelle doit être conçue non comme une série d'opérations rentables, mais comme un service public, justifiant d'un effort de la collectivité". Per això, els espectadors no paguen mai "qu'une partie du coût réel de (la) place ... La différence sera ... couverte par les subventions des collectivités locales et du Ministère de la Culture" (76). *l'Olifant*, revista del C.A.C. d'Angoulême et de la Charente, del maig i juny del 81, subratlla que el C.A.C. és una associació "qui a eu la volonté de permettre l'accès du plus grand nombre à la culture à partir ... d'une collaboration active avec nos partenaires du culturel, du socio-culturel, et des entreprises ... de jouer la carte de l'ouverture à tous du théâtre" i per això apel·la tothom a participar a l'elecció dels representants dels adherents a l'assemblea general perquè "le C.A.C. fonctionne démocratiquement ... Vous aurez donc à choisir pour que s'exprime aussi une certaine idée de la liberté de dire et de vivre la Culture" (77). *Espaces*, revista número 1, del C.A.C. de recent creació "De la côte d'Opale", que agrupa tres ciutats i les seves respectives zones d'influència, Calais, Boulogne, Montreuil, del maig i juny del 1982, defineix el projecte, "d'une part le C.A.C. apportera son concours à tout ce qui existe déjà sur la côte; d'autre part, il développera sa propre dynamique: théâtre, musique, danse ... En partant de tout ce qui est déjà acquis, il faudra ... passer à la vitesse supérieure." (78). "Le théâtre, c'est fantastique" és l'eslogan del festival organitzat pel l'Office d'Action Culturelle du Pays de Morlaix al mars 1984, que decideix promoure "un théâtre vivant, populaire comme les feuilletons du siècle dernier, un théâtre où il se passe quelque chose sur scène et non dans un laboratoire" (79).

Notes: (Traduccions nostres)

(75) Michel Simonot en la revista *Théâtre/public* núm 42 (1981):61 "Doncs, l'evolució dels C.A.C. indica clarament un doble moviment històric; d'una part una voluntat de distingir-se dels establiments socioculturals i una certa identificació al món artístic d'altra part."

(76) "LO.M.C viurà dels seus adherents ... És el nombre d'adherents que demostrarà la seva validesa i permetrà el desenvolupament posterior ... una acció cultural ha d'estar concebuda no com una sèrie d'operacions rendibles, sinó com un servei públic, justificant un esforç de la col·lectivitat ... una part solament del cost real de l'actuació, la diferència s'assumeix per les subvencions de les col·lectivitats locals i del Ministeri de Cultura."

Un C.A.C viu doblement del moviment associatiu, primer perquè es recolza sobre associacions socioculturals ja existents i després perquè necessita de la implicació directa dels seus propis adherents en el funcionament. Suposa doncs un públic convençut i compromès en la responsabilitat cultural i capaç d'imposar els seus criteris: entre la recerca i el comercial, un nou gust per a un nou públic.

La implicació del públic, a través de les associacions representatives, en la tria de la programació no és un invent recent: és un funcionament que es va iniciar als principis del Festival d'Avignon quan Jean Vilar va decidir crear Les Amis du Théâtre Populaire, primeres associacions d'espectadors. Lligades a la idea de la "Décentralisation", les associacions d'espectadors tenen sempre un espai propi en la programació dels teatres municipals. La Mie de Pain va participar en moltes iniciatives de les A.T.P: el 15 i 16 de febrer del 1983, "*Séance-Friction*" per l'A.T.P. de Roanne, el dimarts 2 de octubre del 1984 "*Seul ... Les requins !*" per l'A.T.P. d'Uzès com exemples, perquè és difícil citar totes les representacions relacionades amb les A. T. P., possiblement un 25% de les actuacions realitzades a França. Per força, hem de remarcar que, només en el 25% dels casos, les representacions de La Mie de Pain a França, estan relacionades directament amb una intervenció exclusiva d'un servei tècnic de cultura, ja sigui un ajuntament o un organisme institucionalitzat com una M.C.. La majoria de les actuacions, al voltant del 75% estan organitzades per associacions: aquelles amb més anys de funcionament dins les estructures M.J.C. o A.T.P. o aquelles de recent creació, com els C.A.C.. Quan intervé directament un tècnic cultural, és quan s'organitza un festival com a esdeveniment puntual.

La Mie de Pain participa en dos tipus de festivals majoritàriament: els festivals d'humor i els festivals de mim i teatre gestual.

Dins dels festivals d'humor, podem citar el Festival Les Larmes du Rire, organitzat a Epinal, al juny 1985: actuem "*Seul ... Les requins !*", el dimarts 4 de juny del 1985. Ricardo Basualdo, director del Centre Universitaire International de Formation et de Recherche Dramatiques de Nancy, organitzador, explica que el Festival té dos eixos: "Le burlesque, perçu aujourd'hui comme l'une des expressions de la modernisation en tant que fragmentation et agrandissement d'un aspect du réel ... et l'absurde, en tant que regard critique sur le réel ... et porteur ... d'une dimension tragique" (80). Com a referències d'una sensibilitat similar, hi ha dos esdeveniments interessants on La Mie de Pain també participa: al II Festival du théâtre burlesque et du café théâtre des Karellis '83 i al XII Salon international de la Bande Dessinée à Angoulême al gener del '85.

Notes: (Traduccions nostres)

(77) "Té la voluntat de permetre l'accès de la majoria a la cultura ... partint d'una col·laboració activa amb els membres del sector cultural, socio-cultural i de les empreses ... de jugar la carta de l'obertura del teatre per a tothom ... El C.A.C funciona democràticament ... Doncs, heu de triar perquè s'expressi així la llibertat de dir les coses i una manera de viure la cultura."

(78) "D'una part el C.A.C participarà al funcionament de tot el que ja existeix a la costa, d'altra part, desenvoluparà la pròpia dinàmica, teatre, música, dansa... Partint de tot el que ja existeix, passarem a la velocitat superior"

(79) "Teatre, és fantàstic ! ... Un teatre viu, popular com els fulletons del segle passat, un teatre on passa alguna cosa a l'escenari i no un experiment de laboratori."

(80) Llibreta de presentació *Vivre à Epinal* juny del '85: "El burlesc, perçut avui com una de les expressions de la modernització com a fragmentació i eixamplament d'un aspecte de la realitat i l'absurd, com a mirada crítica ... i portadora ... d'una dimensió tràgica."

El gran coneixedor del teatre gestual i organitzador dels festivals de mim a França és Peter Bu. La Mie de Pain participa en 4 esdeveniments gestionats per ell: Repérages-Mime del 14 de gener al 15 de febrer del '81 a La Cartoucherie de Vincennes, Autre Théâtre a la M.C. D'Aulnay/Sous/Bois del 28 de febrer al 14 de març del '82, Festival du Corps Comique a la M.C. de Rennes al febrer del '83, i Mimos '87 a Périgueux, la ciutat que va viure els inicis de la carrera d'en Marcel Marceau, representem "*Séance-Friction*" el 5 d'agost del 1987 en el marc del Festival.

Peter Bu defineix l'originalitat de les recerques del mim contemporani en el programa de presentació de Mimos: "Il y a des choses qu'on exprime par les mots, d'autres par la musique: il y a tout un monde qui ne peut s'exprimer que par le corps ... Le mime n'est plus concentré dans un seul style, il se libère de tous les carcans du passé"(81)

Per acabar aquest retrat de les programacions a França, voldria mencionar la impressió realment motivant que es respira llegint els diversos textos de presentació. Era una època d'optimisme en matèria cultural, un estat d'ànim curiosament en contrast amb les dificultats econòmiques viscudes pel país.

Jean-Jacques Barthes, diputat i alcalde de Calais, presenta la temporada 1983-84 del "Centre de Développement culturel" amb aquestes paraules "Calais n'est plus le désert culturel que d'aucuns se plaisaient à dépeindre il y a une dizaine d'années".

(82) Philippe Seguin, diputat i alcalde d'Épinal, segueix en la mateixa tonalitat en la presentació de la revista *Vivre à Épinal*, "Refuser que tout soit moyen dans une ville de taille moyenne ... s'opposer à la fatalité économique du moment par le choix de favoriser les échanges culturels dans la ville pour un mieux vivre" (83)

Sembla que la política francesa ha triat l'opció del fet cultural en aquesta època i és interessant subratllar-ho perquè no és gaire freqüent, ja que les paraules d'aquests homes polítics no són promeses sinó que es corroboren amb fets, esmentats també en realitats tangibles: les xifres de freqüentacions de sales i l'augment de les activitats de les associacions reflectides repetidament en els programes.

Així en la presentació de la temporada 82-83 de l'A.T.P. del Théâtre de la Roche-sur-Yon, podem llegir: "L'accueil favorable et le vif succès emportés par nos deux précédentes saisons, les 428 abonnés et la fréquentation moyenne à 100% et plus du théâtre municipal pour la saison 81-82 ... nous ont amené afin de satisfaire le plus grand nombre de spectateurs à doubler les représentations de chaque spectacle de notre saison 82-83 ... pour que vive encore mieux et davantage le théâtre à la Roche-Sur Yon" (84)

Notes: (Traduccions nostres)

(81) "Hi ha coses que expressem amb els mots, altres amb la música: hi ha un món que només podem traduir amb el cos ... El mim no està concentrat en un sol estil ara, s'allibera de totes les inhibicions del passat"

(82) "Ara, Calais ja no és el desert cultural que alguns s'alegraven de descriure fa amb prou feines deu anys"

(83) "Refusar que tot sigui mediocre en una ciutat de talla mitjana ... oposar-se a la fatalitat econòmica del moment afavorint els intercanvis culturals dintre la ciutat per viure millor."

(84) "L'acolliment favorable i l'èxit brillant de les dues temporades passades, els 428 abonats i la freqüentació mitjana del 100% i tal vegada superior del teatre municipal per la temporada 81-82 ... ens han portat a doblar les representacions de cada espectacle per la temporada 82-83 per satisfer el més gran nombre d'espectadors ... per viure millor i encara més el fet teatral a la Roche-sur-Yon."

La presentació de *Le Tambour*, revista del Centre Culturel Robert Desnos de Ris-Orangis sembla fer-li eco: “La Salle Robert Desnos ne devait être à l’origine qu’une simple salle des fêtes ... elle est aujourd’hui l’un des pôles culturels du Département et le sujet de satisfaction et de fierté pour les très nombreux Rissois qui la fréquentent ... le Conseil Général n’a jamais considéré la culture comme un luxe, mais bien comme une nécessité dans le quotidien de chacun ... Souvent faute de place, on refuse du monde et cela pose problème” (85)

El govern de “L’Union de la Gauche” al poder després del maig del ‘81, va doblar el pressupost del Ministère de la Culture. Això ha permès sens dubte la realització de moltes accions en matèria de cultura. Però també respon a l’espectativa social de la ciutadania: sense les preocupacions culturals de la població i la motivació per participar, aquests diners no haurien servit a l’increment notable de les activitats.

Als anys 80, podem concloure que “l’Action Culturelle” va ser un èxit.

2.1.3.L’estranger: els organismes de programació

Els organismes de divulgació de la cultura francesa a l’estranger són el primer trampolí de la nostra programació fora del territori francès. En diverses ocasions, La Mie de Pain participa en iniciatives organitzades directament des dels “Institut Français”: és el cas de les programacions al Festival de Mim de Londres, The Ninth London International Mime Festival al gener del 1987, i el festival, Teatro sin Fronteras organitzat conjuntament amb el Ayuntamiento de Madrid al Centro Cultural de la Villa de Madrid del 19 al 24 de febrer del 1985. Tota la gira a Tunísia al desembre del 1982 o la gira a l’Àfrica de l’Est al febrer i març del 1987 són possibles gràcies a l’eficàcia de les estructures existents de la xarxa dels Centres Culturals a l’estranger.

Els festivals són de les mateixes categories ja definides per les programacions dintre del territori francès, o el teatre gestual, gran categoria que engloba del mim al clown com és el cas del famós London Festival, o el teatre còmic, com és l’opció de La Semana Teatral Francesa ‘85, on es tracta segons el programa “de explorar las tierras desconocidas de su Majestad La Risa”. La iniciativa de les Chichester Festivities (del 3 al 17 de juliol del ‘88) és més específica: es tracta ni més ni menys que d’una “Anglo-French Affair”, ja tot un programa en si mateix.

La gira a Tunísia emana directament del Servei Cultural de l’Ambaixada de França: el 16 de desembre del 1982, actuem “*Séance-Friction*” a La Maison de la Culture Ibn Rachiq a Tunis, després el 17 a Bizerte i el 18 a Sfax. Va ser l’escenari d’un petit incident diplomàtic, que va provocar la convocatòria de tota la Companyia al despatx del Delegat de Cultura i l’única censura de l’espectacle. El personatge de Gilbert Épron apareixia despullat a l’escenari durant l’escena de l’alliberament dels músics després de la matança del director d’orquestra. Aquest fet podia interpretar-se com una provocació a la cultura musulmana de Tunísia i el Delegat va ser rotund: o Gilbert es posava calçotets o immediatament tornàvem a París. Vàrem pensar que recórrer Tunísia al mes de desembre bé pagava uns calçotets.

Notes: (Traducció nostra)

(85) “La sala Robert Desnos havia de ser a l’origen una simple sala de festa ... És avui un dels pols culturals del “Département”, i un motiu de satisfacció i orgull per als molt nombrosos habitants de Ris-Orangis que la freqüenten ... Mai el Conseil Général ha concebut la cultura com un luxe, sinó com una necessitat de la vida quotidiana de cadascú. Sovint refusen gent per falta de localitats i això genera problemes.”

Ja al '82, començaven a sorgir els possibles conflictes entre sensibilitats culturals diferents i el delegat cultural va preferir imposar la prudència.

Nosaltres, a Tunísia, hem notat un públic molt agraït amb reaccions similars a qualsevol altre lloc on hem actuat: el cambrer del bar del Centre Cultural de Bizerte estava tant intrigat per les riallades que sentia a dintre la sala que va passar l'obra entrant i sortint per captar alguns moments de l'espectacle entre client i client, i gaudir del plaer de l'obra. Els actors, amb escepticisme, ens vàrem preguntar tota la representació, què li passava a la porta d'entrada, per quin motiu s'obria i tancava amb tanta freqüència.

Quant a la gira africana de l'hivern '87, hem recorregut països on actualment seria molt difícil d'actuar (Rwanda, Burundi, Somàlia, Etiòpia). La majoria de les actuacions es feien en els Centres Culturals Francesos (Centre Culturel Franco-Rwandais de Kigali, Centre Culturel Arthur Rimbaud de Djibouti, Centre Culturel Albert Camus de Tananarive, French Cultural Center of Nairobi), A Addis Abeba, hem actuat al Centre Cultural Italià, fet que il·lustra la cooperació que existia entre els serveis diplomàtics europeus en matèria de cultura. Entre el públic hi havia aproximadament 1/3 d'africans i la resta eren cooperants europeus de totes les nacionalitats. En la gira, hem visitat també les Seychelles, l'Illa Maurici i L'Illa de la Réunion, que és "Département" francès. A La Réunion, hem fet 4 representacions pel C.R.A.C, el centre d'acció cultural creat segons el mateix model que els de la metròpoli. Va ser una gira fantàstica. En tots aquests països podies passejar lliurement en aquell moment: l'únic lloc problemàtic fou Etiòpia. Allà, només podíem circular en el bus oficial de l'Ambaixada, on ens allotjàvem.

No totes les gires venien dels sectors oficials: moltes estaven organitzades directament pel nostre agent artístic, André Gintzburger, gràcies a les relacions que mantenia amb agències d'espectacles estrangeres. Per exemple, l'agència Annexa de Barcelona coordinava les actuacions a Espanya i durant els anys 84-85 hem actuat en moltes ocasions aquí. L'actor Xavier Serrat, molt conegut a Catalunya per la seva participació ulterior amb sèries de TV3, ens feia de guia i vam establir una cordial amistat. Actuàvem en el marc d'esdeveniments puntuals, festivals o festes. Hem participat als Festivals de Peníscola '84, Grec '84, Vitòria-Gasteiz '84, al 1er Festival de Teatro de Ribadavia (27 d'agost al 2 de setembre '84). Hem actuat també a València al juliol '84, a Girona al juliol i al novembre '84.

Paral·lelament, hem fet temporada al Teatre Victòria de Barcelona a l'abril '85, que per cert, els gestors del moment encara ens deuen una setmana de representacions. Va ser l'única vegada, durant tota la nostra trajectòria professional, en què ens vam quedar sense cobrar.

Sovint les gires s'organitzaven a l'entorn de Festivals de Mim, com va ser el cas per la gran gira al Canadà del maig a finals de juliol del '86: hem viatjat per tot el país, començant pel Festival Qui fait du Bruit de Montréal, del 22 al 31 de maig, al Festival International Contemporary Mime de Winnipeg del 2 al 7 de juny per acabar al Festival Beaux Gestes '86 de Vancouver. A Vancouver, ens hem quedat tres setmanes actuant per a L'Expo '86.

Gràcies al bon moment que viu el teatre gestual, bona part de les nostres representacions a l'estranger s'enmarquen en Festivals de Mims i Clowns. Citaré els més importants.

Remarquem que el primer Festival important on La Mie de Pain participa és el Festival Mime en Mouvement, Franse Mime in beweging, Utrecht, Països Baixos, al març del 1981. La fama de l'escola francesa de teatre gestual l'afavoreix sens dubte.

Segueixen, Mimefestival in Limelight de Kortrijk, Bèlgica, a l'octubre '82; Fools 5, al juny del '85 a Copenhaguen; Haagse Straat theater Bd of broken dreams, '85 i '87 a Den Haag, Països Baixos; Gaukler '87, Köln, BDR; 3rd Southwest festival of Mimes and Clowns de Plymouth, al gener '87; 6e Festival de clowns al Metropolis de Vienna, Àustria, maig del '88; Internationale Tage Der Pantomime, Deutsches theater DDR, desembre del '88; Visual theatre, Hong-Kong Arts Festival, febrer 1989.

D'altra banda, l'aspecte fresc i innovador d'un teatre còmic basat sobre el burlesc li obria les portes d'una programació tot públic en els festivals populars: 4ème Festival International du théâtre pour l'Enfance et la Jeunesse du Tessin, a Lugano, abril del '83; Freiburger theater Festival, juny del '82; Internationales Festival Freiertheater, Hannover, octubre del '85; Kampnagel Festival Hamburg, agost del '87, TransEurope Festival Berlin, BDR, octubre '88; Festival de la Cité Lausanne, '85. Estar considerada com una troupe de creació no elitista, que treballava amb poc textos facilitava l'accès a una programació estable a l'estranger. Aquest fet explica les estades al Melkweg d'Amsterdam al maig del '83 i a l'Assembly Rooms d'Edinburgh al '87.

2.2. Algunes personalitats importants

2.2.1. Peter Bu, André Gintzburger

La trajectòria de La Mie de Pain no hagués estat la mateixa si no hagués trobat en el seu camí difusors convençuts de la seva vàlua artística. El primer va ser Peter Bu. D'origen Txec, Peter Bu era un gran coneixedor de les tècniques i de la història del teatre gestual, del mim al clown. Va fer conèixer a França els seus compatriotes Boleslav Polivka i La Compagnie des Mimes Cinglés. També presentava els espectacles des "Argentins fous", tal com els anomenàvem aleshores, Hector Malamud, Carlos Trafic i Benito Gutmacher. Havia creat amb la seva dona, Daniela Andréi, l'associació Art et Geste, que funcionava com a organitzadora de festivals de promoció i com agència d'espectacles, essencialment dedicada als espectacles gestuals i de carrer.

Peter Bu era un tèoric del teatre molt apassionat per la seva tasca de difusor. A la vegada, era precís i exigent, especialment en l'ús de la terminologia, volia donar "aux mots des significations exactes" i lamentava que "les expressions n'ont presque plus de sens tant elles recouvrent des choses différentes et contradictoires". Per a ell, entrava en la seva funció definir amb exactitud què era "Mim", "Clown" i "Teatre gestual", nocions confoses, portadores de visions estereotipades en la ment de la gent. Feia un esforç divulgatiu de definicions. En el programa del Festival Repérages-Mime Cartoucherie 1981, defineix el clown com "tout acteur, chanteur, danseur qui, tout en étant virtuose, fait semblant de ne pas posséder correctement ses moyens d'expression", Confeccionava amb molta cura la programació dels festivals que presentava : "les spectacles programmés ont été choisis entre quelques 300 spectacles de mimes et de clowns vus depuis 4-5 ans".(86)

Notes: (Traduccions nostres)

(86) Programa *Repérages-Mime* "Donar als mots significacions exactes ... les expressions no tenen ara gaire sentit tant expliquen coses diferents i contradictòries ... tot actor, cantant, ballarí, que, virtuós en el seu art, simula de no posseir correctament els mitjans d'expressió ... els espectacles programats han estat triats entre uns 300, de mims i clowns, vistos

aquests últims 4-5 anys.”

Com que tenia “la conscience d’appartenir à un espace culturel européen” (87), programava festivals tant a França com a l’estranger, a vegades, el mateix festival com *Autre Théâtre*, es feia quasi simultàniament a Barcelona, del 15 al 21 de març del ‘82, amb col·laboració amb el Teatre del Rebombori de l’Anton Font, com a Modena, del 22 de març al 4 d’abril del ‘82 i a la M.C. de la Seine-Saint-Denis, del 28 de febrer al 14 de març del ‘82, on actuava La Mie de Pain.

Convençut que “le corps est une importante source de connaissances qui ne peuvent être exprimées que par le corps lui-même” (87), s’erigia com el defensor d’una estètica de teatre corporal, per a ell, renovadora de l’estètica teatral en general, perquè el teatre gestual i el teatre dels clowns “se diversifient et découvrent de nouvelles voies qui enrichissent tous les autres genres” (88).

En pocs anys, Peter Bu s’havia convertit en una referència per al teatre de gest. Al 1982, esdevé el responsable de la programació de teatre de la M.C. de Rennes quan Pierre-Jean Valentin és nomenat director de la Institució.

Peter Bu no solament s’havia imposat com un gran divulgador de l’estètica renovada del mim, també n’havia fet una real militància i defensava amb convenciment el treball dels artistes. A Bagnolet, en una festa de carrer, s’havia llençat literalment sobre el capot d’un cotxe qui volia passar si us plau per força pel mig del públic de les actuacions dels grups de carrer i el conductor, davant de tanta determinació, (Peter semblava capaç de tot), quedà atònit i va haver de parar i esperar. Per nosaltres de La Mie de Pain, que érem testimonis de l’incident, l’acció ens va sobtar: el teníem més aviat per un intel·lectual somiador i pacífic, i la violència insòlita que mostrava revelava un altre vessant de la seva personalitat.

El segon difusor dels espectacles, a partir del ‘83, va ser André Gintzburger: “Gintz”, per la gent de teatre a França. Recórrer el seu “blog” és llegir tota la història del teatre francès i europeu contemporani (89) Gran treballador, va a veure teatre quasi cada vespre des de fa seixanta anys, i d’una cultura personal exquisida, André Gintzburger, quan el vàrem conèixer, ja era una personalitat destacable i de gran reputació en la professió.

Com a relació pública de la Companyia, vaig ser l’encarregada al Festival d’Avignon del 1982 d’anar-lo a trobar i convèncer-lo perquè vingués a veure “*Séance-Friction*” a L’île Piot. De natural més aviat tímid a l’època, recordo que m’havia mentalitzat per a no flaquejar mentre passava pel mig de moltes celebritats a l’hora de l’aperitiu a “La Maison du Festival” per presentar-me en nom dels altres ... I el vaig trobar, passejant amb plantofes, un got a la mà, com si estigués a la saleta de casa, amable i encuriósit per saber qui era jo, molt atent a les meves explicacions ... La col·laboració de La Mie de Pain amb l’Agència que André Gintzburger portava amb Monique Bertin, la seva associada, es va perllongar durant 7 anys.

Notes: (Traducció nostra)

(87) Programa *Autre théâtre* “Consciència de pertànyer a un espai cultural europeu ... El cos és una font important de coneixements que solament poden expressar se mitjançant el propi cos”

(88) Programa *Repérages-Mime*: “Es diversifiquen i descobreixen noves vies que enriqueixen els altres generes”

(89) <http://histoire-du-theatre.over-blog.org>

André Gintzburger va començar la seva carrera immediatament després de la guerra, al 1945, quan va fundar amb André Clavé del Théâtre de la Roulotte, el Centre Dramatique de l'Est a Colmar, ja que el Théâtre de Strasbourg encara no havia estat reconstruït després dels bombardejos de la Guerra.

En va ser l'administrador. Després va rebre la proposició de Jean-Marie Serreau d'organitzar les gires dels seus espectacles. En aquell moment només existien les gires d'espectacles de vodevil Karsenty: creant Théâtre d'Aujourd'hui, nom de la seva agència, André Gintzburger va permetre la difusió de les creacions de recerca del teatre contemporani i posava les bases del moviment de descentralització. Així, va ser el responsable de les gires de "*En attendant Godot*", en la primera posta en escena i recorda que les sales eren mig buides. En relació a Espanya, relata la seva relació amb Xavier Regàs, al 1954, quan la frontera era oberta només algunes hores al dia i de l'intercanvi de representacions entre grups francesos i el Teatro Latino de Barcelona, pretext darrera la paraula "latino" per promoure el teatre català. En els anys setanta, representava Le Magic Circus de Jérôme Savary i molts de grups de teatre visual com Le Royal de Luxe han col·laborat amb ell. Actualment la seva agència encara és activa amb representació de grups com el grup Licedei, de Sant Petersburg.

2.2.2. Pierre-Jean Valentin, Peter Baumgart, Ricard Salvat, Franck Marest, Jean-Luc Trotignon.

Pierre-Jean Valentin tenia 34 anys al 1982 quan el vàrem conèixer al Festival de Freiburg el mes de juny. Tenia ja una llarga trajectòria artística. Era el sotsdirector del teatre de Freiburg. Havia estudiat a Clermont-Ferrand, però és a Suïssa, com a periodista i a Alemanya, com a director de teatre que havia desenvolupat la seva activitat professional. Durant 5 anys havia estat responsable de la programació de teatre dels països de l'Est al Festival de Nancy i com a director havia dirigit "*Pépé*", l'espectacle de Boleslav Polivka i el seu grup de Brno, Théâtre à la Ficelle. A l'octubre del '82, nomenat director de la M.C. de Rennes, va convidar diverses vegades La Mie de Pain a actuar durant la temporada 82-83 de la M.C. Apreciava molt el treball de la Companyia, fins al punt que ens va proposar de fer un espectacle en comú amb actors alemanys sobre la guerra de 14-18 "*Noël au front*", i l'episodi conegut com "fraternitzar a les trinxeres". El projecte no va fructificar.

Peter Baumgart és una altra persona carismàtica que vàrem trobar a Alemanya, a Berlín D.D.R. exactament, al desembre del 1988. En aquell moment era el director del D.T Pantomimen Ensemble i és ell que ens va contractar per actuar als Deutsches Theatre dins el marc del Theater in bewerbung '88: Internationale Tage der Pantomime, festival que tenia lloc del 3 de novembre al 6 de desembre del 1988. De formació marxista, com tota la gent del seu país, pressentia l'irremeiable enfonsament de l'estructura del país i, a pesar de les pancartes propagandístiques penjades arreu per celebrar el 40è aniversari de l'existència de la D.D.R, compartia el pressentiment generalitzat en la població que el canvi era imminent. És aquest estat d'esperit que es respirava a Berlín un any just abans de l'enderrocament del Mur, i que ha fet de l'actuació de "*Séance-Friction*" un moment excepcional. Mai cap públic no ha captat amb tant d'encís el sentit profund de l'espectacle, tant en l'estil, que tenia un parentesc evident amb l'expressionisme que havia nascut precisament allà, com en el fons metafòric.

Arribant al final de la seva trajectòria d'explotació, l'espectacle trobava el públic entusiasta capaç de transformar una actuació en una apoteosi de la comunicació.

Ricard Salvat era al capdavant de l'equip del XIV Festival Internacional de Teatre de Sitges: a l'octubre del 1981, feia 5 anys que dirigia el Festival, i en aquesta edició va fer venir el Théâtre de La Mie de Pain, un grup que aleshores tot just començava però que havia intuït de futur prometedor. Era el tercer Festival Internacional on participàvem, després del Mime en Mouvement de Utrecht i del Festival Woche des jungen französischen theaters de Saarbrück, i era la primera vegada a Catalunya. Vàrem actuar tres vegades "*Blanche-Neige au royaume de Fantochie*" al carrer i "*Les Brancoli*", la versió de 40 minuts de clowns músics, que servia de base de gags a "*Séance-Friction*", encara en preparació, al Teatre Prado. Llegint el text de presentació del Festival, m'adono que èrem allà per il·lustrar la gran pregunta que es posava: "hi ha un afiançament de l'actor en la seva totalitat expressiva, a la manera de la "Commedia dell'Arte ?" (90). Els espectacles de l'Albert Vidal, "*Dansa per un moment de silenci*", i de Philippe Caubère, "*La Danse du diable*", servien també d'exemples a la problemàtica del teatre de l'actor-creador, que sembla sorgir al bell mig del seu gran moment de triomf. Com a gran teòric, alerta als moviments pendulars dels cicles de la història, Ricard Salvat intuïa un possible retorn del teatre d'autor i proposava reflexionar "sobre un possible retorn a l'autor".(90) Per gustos, era segurament més proper a un teatre de text, però tot i així tenia un cert apreci per al nostre treball i ens va atorgar, conjuntament amb l'equip que dirigia, el premi especial de l'organització del Festival. Era el primer premi que rebíem, el segon seria al Festival d'Edinburgh "The daily Express award for the best new comedy show", al 1987. Recordo la tarda del lliurament del premi, un coctail improvisat i amistós entre l'equip de l'organització i nosaltres al pati de l'hotel on ens allotjàvem, a prop de la piscina, entre plantes i palmeres. La llum preciosa d'un capvespre de tardor al Mediterrani illuminava el jardí de tonalitats rosades i ens feia recordar amb una punta d'angoixa que l'endemà seriem de nou en la grisor de l'octubre a París.

Franck Marest, un jove publicista que tot just començava la seva carrera, va crear la primera documentació gràfica i el cartell de la Companyia amb la imatge impactant de la cara forçada al riure per un tensor. El tensor esdevé el símbol gràfic de La Mie de Pain. Hem utilitzat sempre el mateix cartell i el mateix símbol, reordenat potser d'una altra manera, al llarg dels 10 anys de funcionament de la Companyia. Cap publicista ulterior ha sabut traduir l'esperit de La Mie de Pain amb tanta precisió i provocació acurada com Franck Marest.

Toni Albà, que vam conèixer al Festival de Sitges '81, gran admirador del treball de La Mie de Pain, seduït per aquesta suggestiva imatge, l'ha utilitzada per la promoció de l'espectacle "*Protocol per a camaleons*". Amb aquest gest, vol retre homenatge a una Companyia que sempre ha estat una referència per a ell, segons m'ha confessat recentment.

La Companyia sempre ha cuidat molt la seva imatge pública, tant a nivell del material publicitari, com en les intervencions que duia a terme al carrer, particularment al Festival d'Avignon. "Les parades", eren el nostre primer mitjà per cridar l'atenció dels vianants i programadors, espectadors potencials que havíem de convèncer d'una manera eficaç. Gilbert Épron, responsable de l'escenografia, inventava màquines sorprenents i enginyoses per destacar la indumentària dels actors i actrius. A Avignon 1982 i 1983, desfilàvem tots vestits en traje d'homes de tots tipus i una alarma sonava a cada pas que fèiem: un mecanisme montat des de

les sabates fins a un timbre que duiem a la cintura, feia contacte gràcies als fils elèctrics que estaven amagats dins els pantalons. Al 1984, els actors portaven tensors a la boca, i vestits de traje els nois i de gala les noies, com acomodadors d'una sala ambulant, presentaven una màquina de projecció particular on cada vianant visionava un tràiler de l'espectacle, una mena de cine individualitzat. "Nous organisations des sorties chorales jouées par l'équipe du spectacle et pourvus de sonnettes au pied afin d'attirer l'attention du quidam, ou par exemple, nous distribuons du tract, en proposant une publicité originale et itinérante équipés des "Machines/castelets à projections super 8" dans lesquelles un spectateur pouvait visionner secrètement l'annonce de la représentation du soir", recorda Gilbert en el seu testimoni. (91)

Hi havia sempre quelcom d'insòlit i provocatiu en les campanyes de promoció de La Mie de Pain, component bastant adient per cridar l'atenció. Gilbert Épron fa allusió a la campanya publicitària de "*Terminus Hôpital*" quan relata:

"L'envoi postal et anonyme, réservé à deux cent destinataires triés sur le volet, d'un paquet contenant un petit pain rond et frais du jour ... Sur la croûte était planté une étiquette de boucher avec l'inscription: "Rigoler, ça Mange pas de Pain!" ... Cette opération fut couronnée de succès car bon nombre de structures ont été attrapées, dont le Théâtre de la Ville de Paris."(91)

El talent de La Mie de Pain s'esplaiava amb aquest tipus d'operacions, més que en el marc de les fires de venda d'espectacles amb estands muntats i "show-case", posades de moda a finals dels 80 al moment de l'assimilació de la cultura a un producte comercial. Hem participat al Cinars de Montréal al desembre del 1986, gran mercat de l'espectacle per l'America del Nord, i al seu homòleg parisenc, el Mars International de la Villette. Sempre ha estat una pèrdua de diners amb poca repercussió de contractes firmats.

Jean-Luc Trotignon (92) ha realitzat les dues úniques pel·lícules, contribució de la Companyia al 7è Art. Són dos curts metratges difusats per TF1, dins el programa Remue-Méninges a l'abril i al maig del 1982: "*Mort à Melun*" i "*Photomatons*". El guió va ser escrit en col·laboració entre Jean-Luc Trotignon i Gérard Chabanier, que probava així el seu bon talent de Gagman. És una llàstima que aquesta vena cinemàtogràfica del burlesc no hagi tingut continuïtat perquè és en aquest terreny precisament on Gérard Chabanier es sentia a gust com autor. Un altre projecte escrit per Gérard amb la col·laboració de tots els membres de la Companyia de La Mie de Pain sobre el tema de la biblioteca mai no ha trobat productor i s'ha quedat al calaix.

Notes: (Traducció nostra)

(90) Programa del Festival de Sitges 1981.

(91) Testimoni de Gilbert Épron: "Organitzaven sortides corals, on actuava tot l'equip de l'espectacle. Duiem un timbre al peu per cridar l'atenció del vianant o per exemple distribuïem propaganda, proposant una publicitat original i itinerant, equipats amb "Maquines/teatrets amb projeccions super-8" i a dins, l'espectador podia visionar secretament l'anunci de l'espectacle del vespre"... "l'enviament anònim i per correu d'un paquet amb un panet cruixent a dintre, a 200 destinataris escollits amb parsimònia ... Al cim de la crosta del panet hi havia una etiqueta de carnisser amb la inscripció: "Esclafar-se de riure, no menja pa!". Aquesta operació ha tingut èxit i moltes institucions s'hi han enganxat com el Théâtre de la Ville de Paris:"

(92) Jean-Luc Trotignon, realitzador del llarg metratge "*Le bonheur a encore frappé*" (1986) i dels documentals "*Lettre ouverte à Lili*"(1995)," *Les cravates Léopards*"(1992) i escriptor de la serie T.V."Plus jamais comme ça" (2005)

2.3. Les companyies que comparteixen la cartellera

La particularitat dels espectacles del Théâtre de La Mie de Pain era que tant es podien actuar al carrer com a dintre de teatres, i l'especificitat de l'estil que alguns definien de recerca i altres, típic del teatre popular, fa que les companyies amb les quals comparteix cartellera pertanyen a un ampli ventall d'estils. Malgrat tot, l'anàlisi ens mostra que, al costat de proposicions que podem qualificar d'institucionalitzades, apareix un tipus de treball de companyies no tant convencional i innovador. Aquesta asserció es pot verificar tant llegint les programacions de teatre com les de festivals de mim. La programació de teatre de carrer és en general més innovadora, i sembla una cosa lògica, perquè la idea mateixa de teatre de carrer sorgeix com un símptoma de l'època.

2.3.1. Retrat d'algunes companyies que comparteixen la cartellera de teatre al carrer.

Dins la tradició del carrer, hi ha el teatre de titelles "Guignol" i el teatre dels "Joglars" de tots tipus : malabaristes i acròbates, mims i còmics arengadors. Algunes companyies treballen en la renovació d'aquestes formes.

Hem coincidit en diverses ocasions amb L'Atelier de l'Arcouest i el seu espectacle "*Marion*", que associava actors i titelles gegants i que tenia molt d'èxit. Present en Les rencontres de Rue de Créteil del juny del 1980, al Festival de Saarbrück del '81, al Festival de Freiburg del '82 i a les Provinciales 3 de Villeneuve d'Ascq del '83, l'espectacle relata la història de Marion i de la seva filla "Marionnette", que té un cap de fusta i una ben guanyada reputació de tossuda. Es tracta d'una relectura de totes les formes populars, i particularment de la medieval. Dins els clowns de carrer, hem creuat molt sovint dos pallassos especialistes d'aquests tipus d'actuacions, molt eficaços i amb un gran talent per seduir el públic, Amédée Bricolo i Gustave Parking: tots dos bons malabaristes, acròbates i músics, introdueixen elements de la vida moderna en la seva actuació molt energètica de show-man de l'asfalt. Presenten nous tipus populars inspirats dels "Rockers de la banlieue". Presents en moltes festes i festivals, tant a França com a Alemanya, eren els grans dinamitzadors de l'ambient (Amédée Bricolo, Rencontres de rue de Créteil, Festival Repérages-Mime, Festes de Poitiers del juny '83 ...) (Gustave Parking, Fêtes du Pont Neuf, M.C.de Rennes, C.A.C. de Saint-Brieuc ...).

La companyia francesa de teatre al carrer més reconeguda en aquell moment és el Théâtre de l'Unité. Coincidim amb ells a Les Rencontres de rue de Créteil al juny del 1980, entre d'altres ocasions.

En aquell moment presentava 4 espectacles. El més antic era "*La 2cv théâtre*": l'interior d'un 2cv era reconvertit en un teatre a l'italiana i s'hi actuava una obra exclusivament per als espectadors que cabien a dintre. Aquest aire intimista era desmentit per l'embolic muntat a fora del vehicle pels personatges de l'Acomodadora, el Bomber, el Revisor i el "Garde républicain" encarregats de posar ordre en la cua d'espectadors potencials. D'un estil similar, hi havia "*La Femme-chapiteau*", on 10 espectadors escollits podien assistir a la representació especial de "*Roméo et Juliette*" a sota les faldilles, reconvertides en carpa, d'una geganta. Un altre espectacle, "*Le Boulevard dans la rue*", reproduïa al carrer un saló burgès, un espai d'interior doncs plantat a l'exterior, i s'hi actuava la típica comèdia de tresillo, els embolics còmico-sentimentals del trio, marit, muller i amant.

Albert Vidal ha explotat la mateixa idea de traslladar l'interior d'un pis al carrer en l'espectacle "*El Hombre urbano*", però en un retrat insòlit i surrealista d'un home engabiatsota la mirada dels altres. La Mie de Pain, que ja havia conegut Albert Vidal al Festival de Sitges '81, tornava a coincidir amb ell durant la gira al Canadà, a l'estiu del '86, amb justament "*El Hombre urbano*".

A Sitges, Albert Vidal presentava "*Dansa per un moment de silenci*", al cementiri de Sant Sebastià. L'espectacle ens havia sorprès, perquè explorava amb un llenguatge gestual la relació amb el propi cos, el cos com espai íntim, després el cos fictici simbòlic davant del públic, "transparent" diu Albert Vidal al programa, i per fi el cos material quan entra en contacte amb l'objecte, la catifa de metacrilat.

El Théâtre de l'Unité tenia un últim espectacle molt curiós, el teatre per i per a gossos, reservat exclusivament al gos amb el seu amo: el gos seia en una cadireta especial i l'amo quedava dret.

"El gos" és un personatge important de la vida dels francesos i el teatre del final del segle XX li dedica diversos homenatges. En els espectacles de Jérôme Deschamps apareix a vegades com actor i simbòlicament és un referent poètic molt potent del món imaginari d'aquest autor emblemàtic: una sèrie televisiva produïda per la Companyia Deschamps es diu, Les Deschiens.

Altres animals apareixen en els espectacles de carrer, els cavalls i les rates especialment: eren els protagonistes de les actuacions al carrer del Cirque Aligre, esdevingut posteriorment Les Zingaros. En una "parade" impressionant, Bartabac cavalcava amb la seva tropa de "Huns" vociferant al mig de la gent, llançant rates a la cara d'un públic mig espantat mig exultant davant d'aquesta demostració estètica de violència controlada. El Cirque Aligre era present amb La Mie De Pain al Festival de Saarbrück del 1981 i a Avignon al 1982.

És en aquests dos Festivals precisament que vàrem conèixer els actors de la Companyia Royal de Luxe que també era al principi de la seva gran carrera: recordo l'espectacle "*Folies Urbaines*" al carrer a Avignon. Era un espectacle d'una factura molt senzilla en relació amb els muntatges ulteriors de la Companyia: hi havia una caravana al mig de la plaça i la imatge més potent que m'ha quedat és Jean-Luc Courcoult corrent al ritme d'una música desfilant darrera seu la cinta d'un cassete de magnetòfon amb la qual embolicava la caravana i un fanal de carrer. Després, al Festival Fools de Copenhaguen i al Festival Bd of broken dreams de Den Haag al 1985, el Royal de Luxe actuava "*La demie finale du waterclash*" ja més en la línia espectacular que l'ha fet famós. Sobre un fons de música rock que tocava una banda en viu, es desenrotllava un combat de tipus torneig medieval entre màquines especials, banyeres i bidets pilotats per estranys cavallers sanitaris. La presència de música rock en viu, l'ús de màquines inventades, l'actuació dels actors al mig del públic amb una certa violència controlada recordava l'estil de les actuacions de La Fura dels Baus dels primers espectacles.

La Mie de Pain ha coincidit amb La Fura dels Baus en tres ocasions. Al Grec '84, les dues companyies actuaven a la Casa de la Caritat, La Mie de Pain, "*Séance-Friction*", La Fura, "*Accions*". Però és només al Festival de Ribadavia que tenia lloc del 27 d'agost al 2 de setembre del '84, que he pogut veure l'espectacle, "*Accions*". Era a dintre de l'Estadi Municipal, perquè La Fura no era considerada ben bé com teatre de carrer, però sí actuava en llocs no convencionalment teatrals i és el segell que el grup reivindicava. L'estètica ja m'havia semblat pròxima al Royal de Luxe sense la distància del toc d'humor que caracteritzava el grup francès: la música Hard Rock, la violència gestual provocativa, el joc de manipulació de massa del públic

tancat a dintre sense poder sortir i obligat a actuar el paper d'ell mateix, les màquines inventades tractades amb "carinyo" i les màquines de la vida real, els cotxes, destrossats ... tot això em feia pensar a la visió apocalíptica del "Waterclash".

Però l'enfocament era decididament diferent: La Fura basava el seu espectacle en una concepció tràgica o mítica, usant mitologies o creant-les; El Royal de Luxe era merament una qüestió de joc, de divertiment oníric i irreverent. El que compartien, era les referències a l'univers dels dibuixants de còmics: fantàstic per La Fura, còmic tipus màquines infernals per la Companyia El Royal.

La tercera vegada que he vist La Fura és al Sommerfestival de Hamburg a l'agost del '87, l'espectacle "Suz/o/suz". Actuaven dintre d'una nau industrial molt àmplia i havien desenvolupat el vessant del "teatre de la cruesa", creant un univers angoixant i ofegant a base d'utilització d'òrgans d'animals sacrificats a l'escorxador. El públic alemany semblava conquerit, i es deixava totalment manipular. M'he assegut en un racó i mirava l'escena de lluny, amb incredulitat: necessitava absolutament la distància d'un toc d'humor. T'agrades o no, l'espectacle era impactant i no deixava ningú indiferent.

De la mateixa manera que hem subratllat que una font de renovació del teatre provenia del desenvolupament dels sectors de l'animació cultural i del culte que professava al teatre gestual, un altre corrent renovador tenia incontestablement el seu origen en el teatre de carrer en el sentit extens de teatre en llocs no convencionals.

Tanmateix, podem notar una evolució de l'estètica dels espectacles de carrer i paral·lelament dels gustos del públic, de la creació de l'insòlit al carrer amb una pinzellada d'ingenuïtat que seria l'univers del Théâtre de l'Unité, on s'inscriuria també espectacles de l'estil de "*Blanche-Neige au royaume de Fantoche*", a la invasió de l'espectacularitat dels elements escenogràfics, com titelles gegants i màquines inventades, manipulació i provocació d'un públic involucrat amb adhesió emotiva, emergència d'un món mític amb imatges violentes. Aquest tipus d'espectacles intenten portar al teatre el mateix desfogament energètic que un concert de rock o una festa d'aficionats al voltant d'un partit de futbol, desbordament emotiu necessari en una societat occidental cada vegada més normativa i políticament correcta.

2.3.2. Retrat d'algunes companyies que comparteixen la cartellera de teatre als festivals de mim.

Sembla que no podem parlar de mim sense evocar la figura de Marcel Marceau i aquesta imatge de "Grand officiant du théâtre du geste"(93)(Lecoq 1987: 64) que a vegades arriba a ocultar el propi treball d'actor-creador de l'artista, Marcel Marceau. Marcel Marceau crea un estil personal a l'entorn del personatge "Bip" i el defineix com "Il faut établir un style, une stylisation, une musicalité intérieure, théâtrale et poétique du silence en créant des points d'appui dans l'espace, des raccourcis optiques, des retournements de personnages ... le temps sculpté de chaque geste, d'un temps qui a une sonorité qu'on n'entend pas"(93).

Notes: (Traducció nostra)

(93) Citat en *Le théâtre du geste*, Bordas, Paris 1987, p 64 i p 67: "gran oficiant del teatre del gest", "Hem d'establir un estil, una estilització, una musicalitat interior, teatral i poètica del silenci, creant punts de recolzament dins l'espai, compressions d'impressions òptiques, canvis insospitats de personatges ... el temps esculpit de cada gest, un temps que té una sonoritat que no se sent"

Actuació en silenci, estilització narrativa, tècnica dels punts fixos que dibuixen l'espai, el·lipses de temps, joc en actituds, canvis sobtats de personatges: sembla una enumeració de receptes infal·libles i ens fa oblidar que tots aquests preceptes són simplement mitjans trobats per afavorir l'expressió personal d'un artista."Ce que Freud nous fait dire, le mime nous le fait faire"(94)(Lecoq 1987: 67) deia Decroux que no ignorava la presència de les forces de l'inconscient individual i col·lectiu en tota creació artística i en el treball corporal en particular.

L'estil que troba Marcel Marceau és totalment adient per expressar el seu univers poètic, però la popularitat immensa que ha obtingut converteix el seu estil personal en sinònim de la disciplina en general, i és evidentment l'èxit d'un fundador de tradició comprovar que la forma creada esdevé "Estil".

Als anys 80, la influència de Marcel Marceau és encara molt viva (al 1978, va tornar a obrir a Paris la seva Escola Internacional de Mim) i té molts de seguidors. En la cartellera dels festivals de mim, es nota la força de la seva influència i diverses companyies perpetuen amb un domini tècnic excel·lent la tradició que ell ha fundat. És el cas del Mim Amiel, amb qui ens hem creuat a l'International Festival of Contemporary Mime de Winnipeg al 1986. amb el seu espectacle "*Un jour, la terre*". O dels alumnes de L'École de G. Lebreton que presentaven al Festival de Mim de Strasbourg '81 "*La légende du Mir, Miroir. Meur*". L'interès d'aquest últim espectacle era doble. D'una part es tractava d'un conjunt d'actors, fet minoritari parlant d'actuacions de mims: normalment eren actuacions en solitari tipus one-man show (Henri Gruvman, Vincent B., Bernd Lafrenz, Franz Josef Bogner) o en duo (Club Teatro di Roma, Théâtre du Mouvement). D'altra part, l'espectacle funcionava com una recopilació de les tècniques ja explorades de les possibilitats d'expressió del cos, des de la pantomima tradicional, on el cos parla fent signes, a l'estilització narrativa del mim modern, usant també els recursos de les màscares. Explicava la història d'un viatge amb entrebancs per buscar un mirall màgic, el periple servia de pretext a totes les transposicions corporals dels elements, ritmes i atmosferes trobats pel camí.

Però, com explica Peter Bu: "Le mime n'est plus cantonné dans un seul style: il se libère de tous les carcans du passé. Le théâtre gestuel évolue et se diversifie avec la même vigueur que la danse il y a trente ans ou le théâtre parlé pendant les années 20 et 30 ... il découvre des voies qui enrichissent tous les autres genres. Il vit une renaissance"(95). El teatre gestual als anys 80 és un camí de recerca de formes noves.

Algunes companyies exploren els recursos de l'abstracció i donen a la bellesa del moviment un valor en sí. És la via que segueixen grups com Daniel Stein (L'espectacle "*Timepiece*" present amb La Mie de Pain a la cartellera del Mime en Mouvement de Utrecht '81, del Repérages-Mime '81 i del Festival de Mime de Winnipeg '86), Le Théâtre du Mouvement (Present amb l'espectacle "*Tant que la tête est sur le cou*" als Festivals d'Utrecht '81 i Autre Théâtre '82 a Aulnay/s/Bois i amb "*Les Mutants*" als Festivals de Freiburg '82 i Berre '83), Pyramide sur la Pointe (Espectacle "*La Colonie des colonnes*", Mime Festival de Kortrijk '82, Repérages-Mime '81, Mimos '87)

Notes: (Traducció nostra)

(94) Citat en *Le théâtre du geste*, Bordas, Paris 1987 p 67: "El que Freud ens fa dir, el mim ens fa fer"

(95) Programa de Mimos '87: "Ara, el mim no està pas arraconat en un sol estil: s'allibera de tots els encotillaments del passat. El teatre gestual evoluciona i es diversifica amb la mateixa empena que la dansa va fer trenta anys enrera o el teatre parlat als anys 20 i 30 ... descobreix vies que enriqueixen tots els altres genres. Viu un renaixement."

Daniel Stein no explica petites històries sense paraules sinó que aborda el concepte del temps, del pas del temps a la vida de l'home i transforma el concepte abstracte en un plaer dels sentits amb la transcripció plàstica de la idea en la bellesa del moviment. *"Les Mutants"*: l'espectacle comença amb l'aparició d'una bèstia estranya de vuit potes i dos caps, composta amb el cos dels dos actors. El monstre es desplaça i es dissocia en un esforç de multiplicació de la vida, perquè precisament l'espectacle narra l'aventura de la evolució, utilitzant una forma corporal a la vegada virtuosa i abstracta a prop de la dansa. L'espectacle de *Pyramide sur la Pointe* utilitza també les possibilitats de la virtuositat del cos, introduint l'acrobàcia com a mitjà estètic per submergir l'espectador en un univers fantàstic: al principi veiem columnes que semblen moure's soles i a poc a poc descobrim que contenen éssers vius, homes que intenten sortir del seus embolcalls. L'espectacle narra la història d'aquest alliberament dolorós, mesclat de pors i de lluites per aconseguir deixar la vella closca i intentar viure nus en comunitats harmonioses. *"La Colonie des colonnes"* és una metàfora de la dificultat de l'home per casar la seva sensualitat amb l'univers tecnològic que ell mateix ha construït.

Si un vessant de la renovació del teatre gestual és segurament el cos abstracte, l'altre és indubtablement el cos còmic. Peter Bu s'interroga: "Le comique est-il la forme la plus achevée de l'humanité ?" (96) i de fet més de la meitat dels espectacles que proposa, en els festivals que organitza de les noves tendències del teatre de gest, són espectacles que tenen un component còmic, encara que aquest riure sigui sovint l'altra cara de la tragèdia. La investigació sobre el poder escènic del cos còmic es porta a terme per dos tipus d'actors : uns vénen de la disciplina corporal del mim (Boleslav Polivka, La Société des Mimes Cinglés) i guarden la convenció de l'absència de paraules; els altres són els nous clowns que usen paraules encara que amb parsimònia i en moments molt específics i controlats de les seves actuacions (Carlos Trafic, Benito Gutmacher, Hector Malamud).

La Mie de Pain ha coincidit amb dues ocasions amb Boleslav Polivka, al festival Du Corps Comique de la M.C. de Rennes al '83 on actuava *"Pépé"* i *"Le Naufragé"* i al Festival Qui fait du bruit de Montréal '86 on es produïa amb *"Le bouffon et la Reine"*. Desenvolupant l'aspecte "tragico-burlesc" present en el teatre dels països de l'Est de la postguerra, els espectacles de Boleslav Polivka tracten temes seriosos, la guerra en *"Pépé"* o la supervivència en *"Le Naufragé"*, la comèdia del poder en *"Le Bouffon et la Reine"*, però sempre des d'un punt de vista còmic. L'espectacle de La Société des Mimes Cinglés comparteix la mateixa visió, però posa l'accent sobre les diformitats físiques i les discapacitats. L'espectacle *"Crac"* és a la cartellera del Festival de Mimes de Strasbourg '81 i al Festival Du Corps Comique de Rennes '83. Relata la trobada a la mateixa sala d'un hospital de dos Fittipaldis de la carretera que acaben de tenir un accident: els veiem, embenats i reduïts a la impotència al mig dels instruments mèdics que semblen més aviat de tortura, confraternitzar en la desgràcia. És una sàtira aguda de l'ambient hospitalari, però l'aspecte més virtuós de l'actuació resideix en el joc sense paraules dels dos actors que fa entendre tota la subtilitat de les seves relacions emotives. Aquesta reflexió corrobora el punt de vista de Peter Bu: "L'humour des gestes est donc probablement plus profond, plus brutal que l'humour verbal ... la difformité et l'exagération sont deux mamelles du rire." (96)

Notes: (Traducció Nostra)

(96) Programa del Festival Du Corps Comique: "El còmic seria la forma la més acabada de la humanitat ?... L'humor dels gestos seria doncs amb força probabilitat més profund, més brutal que l'humor verbal ... La diformitat i l'exageració són les dues mamelles del riure."

El lloc que ha d'ocupar la paraula en una actuació de teatre gestual és de fet el centre d'un cert debat teòric i la seva presència o no divideix el territori dels mims del territori dels clowns.

Malgrat tot, la base d'un treball de clown consisteix en un domini corporal que pot arribar fins a l'acrobàcia i en una acurada relació a l'objecte que necessita un mínim de coneixement de malabarisme. Les paraules estan normalment lligades a les necessitats del joc, repetides o mal enteses, generant quiproquo i absurditats. En un treball de clown contemporani, la tria de les paraules i la manera de proferir-les té una gran importància. Així, en l'espectacle de Benito Gutmacher, *"Le cri du corps"* (Festival de Mime de Stasbourg '81, Autre Théâtre '82, M-C. de Rennes '82), les paraules sonen com eslògans repetitius i profètics que ritmen el creixement de l'angoixa del clown confrontat a la idea de la seva mort fisiològica. El tema és seriós, l'espectacle tragicòmic. Benito Gutmacher fa part del trio de "fools" patètics d'origen argentí que són molt populars als anys 80 i renoven el gènere dels clowns, i del teatre gestual en general. Els altres dos són Hector Malamud (*"People love me"* Autre Théâtre '82, M.C. de Rennes '82, Festival de Lugano '83) i Carlos Trafic (*"O.Key, Doc"*, Festival de Mime de Strasbourg '81, Autre Théâtre '82, Fêtes de Kassel '83). Una altra característica d'aquest tipus de representacions és la relació directa amb el públic que serveix de partenaire real de joc en aquestes actuacions en solitari. En l'espectacle *"O.K.Doc"*, hi ha una constant oscil·lació entre el moment real de la representació, *"Hic et Nunc"*, i el món oníric fantàstic de la bogeria. Aquests canvis de focalització estan en relació amb el tema de l'espectacle, el desdoblament de personalitat que pateix el clown, passant de ser un vell solter introvertit i maníac a un sàdic sarcàstic.

El treball de La Mie de Pain, sobretot a *"Séance-Friction"* s'inscriu en aquesta línia. La situació mateixa del concert suposa la presència d'un públic com a partenaire, actuant per ell mateix al moment real de la representació i l'ús de paraules es limita a les possibilitats de la situació, com la presentació de l'obra feta pel director d'orquestra, paraules obsessives o tics de personalitats dels músics, com la xerrameca de "la senyora del bolso". L'essencial del treball és de tècnica corporal amb la gran originalitat que es tracta d'un cor, l'únic espectacle que hi havia en aquell moment de cor burlesc. Segons Lecoq: "Le chœur est la plus haute organisation théâtrale et un théâtre qui se compose d'un chœur parvient à un très haut niveau de style de représentation." (97) (Lecoq, 1987: 112). A part de la presentació individual dels músics al principi, tot l'espectacle és un joc coral dels set músics i del director d'orquestra. *"Le Bal"* del Théâtre du Campagnol, explora també el gran poder escènic del treball coral: la construcció de l'espectacle es recolza en la focalització puntual d'uns actors protagonistes al mig del cor format pels altres actors que els porten al centre d'atenció a la manera d'un cor tràgic que porta el corifeu. És indubtablement una construcció d'una gran eficàcia visual: el fonament de l'ocupació de l'espai escènic prové de l'herència de la tragèdia, però sosté un treball de cos còmic estilitzat.

Una altra originalitat de La Mie de Pain és la presència d'actrius fent un treball de cos burlesc: de dones, al teatre còmic, n'hi ha des del teatre medieval, si més no en la tradició francesa, però la novetat és la seva presència en el treball de clown, que suposa assumir el propi ridícul.

Notes: (Traducció nostra)

(97) *Le théâtre du geste*, Bordas, Paris 1987 p112 "El cor és l'organització teatral la més potent i el teatre que es compona d'un cor aconsegueix un nivell molt alt d'estil de representació."

Franck Tenaille menciona el fenomen com una novetat que regenera el gènere del teatre clownesc en l'article "La Revanche des Augustes" del diari *Libération* del 5 de gener del '81. "Le clown revient ou plutôt le théâtre clownesque ... cette nouvelle génération présente deux particularités: elle s'adresse exclusivement à un public d'adultes et compte une notable participation féminine."(98)

Sembla que d'entrada hi ha més reticència de les pròpies actrius a abordar la qüestió del ridícul i també a priori més rebuig del públic a veure-ho: sinó com s'explica que rarament el paper de Yvonne, dins l'obra de Gombrovicz, "*Yvonne, Princesa de Borgonya*", és interpretat tal com està escrit, lletja i borderline?

Normalment qui assumeix el paper és una noieta ben bufona de qui tothom es podria enamorar i llavors, com s'entén el tema central de l'obra: l'enamorament absurd del Príncep?

Amb aquest exemple volia subratllar l'existència de barreres sociològiques que poc a poc desapareixen i que el treball de dones pallasses hi són per alguna cosa. La més coneguda és Nola Rae, i La Mie de Pain ha compartit cartellera amb la gran clown al Festival Mimos '87 de Périgueux. Nola Rae ha fundat la seva pròpia Companyia al 1976 i ha recorregut Europa amb espectacles de gran virtuositat tècnica i un sentit de l'humor contagiós. Al principi dels anys 80, hi ha un altre gran clown femení a França, Zouc. Encara que classificada en el grup dels humoristes de one-woman show, el seu treball es fonamenta en actituds corporals i una manera tot personal d'expressar-se i s'aparenta més amb el clown que amb l'humorista verbal. De fet, de jocs de paraules i de bromes verbals n'hi ha poc en els seus textos que més aviat són uns retrats de personatges ridículs i lletjos, agafats en un quotidià provincial i desolador. La Mie de Pain ha coincidit amb ella a la cartellera del Centre Cultural de Fos/s/mer al maig '84. Actuava l'espectacle: "*Zouc à l'école des femmes*".

En la Companyia de Jérôme Deschamps, hi ha una gran predisposició a fer treballar actrius en el registre dels clowns i molt bones actrius han posat el seu talent de poesia còmica al servei de muntatges potents: Michèle Guigon dins "*Les Blouses*" que coincideix a la cartellera del Festival de la Vallée de Montmorency a l'octubre i novembre del '84 amb "*Seul ... Les requins !*" i Yolande Moreau, la més emblemàtica i segurament la més coneguda ("*C'est magnifique!*", 1994), que mai no ha coincidit per raons de data amb La Mie de Pain, però que és impossible no mencionar.

Amb Zouc i el Théâtre de Jérôme Deschamps estem al límit del territori del mim: mai La Mie de Pain va coincidir amb aquestes Companyies en un festival de mim, però sí en altres tipus de programacions. D'un punt de vista tèoric, aquestes constatacions són dignes d'interès. En el cas de Zouc, encara que el treball corporal és important i sosté tota l'actuació textual, la presència contínua d'un text imprescindible delimita territoris i la fa considerar com "humorista" de one-woman show. En el cas d'en Jérôme Deschamps, poc sovint el text és imprescindible, l'univers és incontestablement de teatre gestual clownesc, si entenem per clown, un treball de l'actor que revela l'energia primordial que el porta, fent de la seva presència escènica una cosa original i personal, (El nas és la màscara la més petita). Però crec que l'amplitud del disseny escènogràfic i l'ambició de traduir tot un món imaginari personal en una dramatúrgia extensa amb molt d'actors, fan que considerem que pertany al territori teatral. I no al mim.

Notes: (Traducció nostra)

(98) "El clown torna, o més aviat el teatre clownesc ... Aquesta nova generació presenta dues característiques: s'adreça exclusivament a un públic adult i compta amb una àmplia participació de dones."

Per acabar amb aquest retrat de les companyies que comparteixen cartellera amb La Mie de Pain en els festivals de mim, és interessant anotar la presència de companyies de dansa-teatre japoneses inspirades de tècniques del Kabuki, del No i del Butoh. Aquest fet és revelador de la inquietud estètica del moment per totes les manifestacions del cos en representació i en conseqüència, la curiositat per conèixer totes les modalitats de l'expressió corporal. Una companyia molt present en totes les programacions (Repérages-Mime '81, Autre Théâtre '82, M.C. de Rennes '82, Amiens '83, Rixheim '87, Hannover '85, Den Haag '85 ...) és Shusaku&Dormu Danse Theater. Inspirats per les tècniques del Kabuki i del No, els espectacles, "*Angel core*" i "*Era*" posen en imatges d'una bellesa plàstica expressiva els fantasmes de l'inconscient col·lectiu arran de les mitologies de l'Edèn perdut i temes de l'exili: els actors ballen per terra o sostinguts a l'aire en una mena de teranyina, i suggereixen un univers curiós i surrealista de peixos rampants i monos histèrics.

Quant a Carlota Ikeda (M.C. de Rennes, FriertheaterHannover '85, Gaukler '87), el seu espectacle "*Ariadone*" presenta la seva companyia de ballarines de Butoh, mig harpies, mig bacants. Les ballarines nues, el cos blanquejat, els cabells vermells, tenen un punyal sobre el sexe i ballen, s'arrossequen, s'estiren, es barallen o s'abracen, en accions portades al paroxisme. A mig camí del "transe" i de la dansa, el Butoh desgrana la seva essència de ruptura de l'ordre, de retorn al caos original, tal com ho expressa Carlota Ikeda: "plonger au-delà des limites de l'homme pour retrouver le cosmos."(99)

Les formes d'expressió de l'orient recorden al públic d'occident el vell fons tràgic comú.

2.3.3. Retrat d'algunes companyies que comparteixen la cartellera als teatres.

L'especificitat de les cartelleres de teatres resideix en la varietat de gènere dels espectacles proposats: els criteris de rendibilitat suposen abastar el màxim de gustos estètics possibles per captar el públic potencial d'una manera òptima. Obrir una sala ja té un cost mínim en si i, si més no, s'han de cobrir aquestes despeses, equilibrant un risc de programació amb un altre espectacle més rendible.

En general, considerant el ventall de programacions de teatres on ha participat La Mie de Pain, no s'aprecia cap tendència determinada clarament definida per donar un color específic a la cartellera, com és el cas dels festivals de mim. Ni tampoc hi ha la impressió de llibertat i d'agosament de les propostes de carrer: la tendència que predomina és un cert conservadorisme amb la meitat de les programacions reservades a les formes teatrals assentades, vodevils i clàssics.

Evidentment les conclusions del present anàlisi depenen del material documental de La Mie de Pain, i del circuit de programació particular que recorria la Companyia: ni els Centres Dramatiques Nationaux de França, ni els grans teatres parisiencs ni els grans teatres de capitals estrangeres van programar La Mie de Pain. Com hem mencionat prèviament, són majoritàriament les associacions culturals, molt actives en el panorama cultural francès que programen la Companyia en les estructures C.A.C. M.J.C., A.T.P. A l'estranger, la Companyia participa més en esdeveniments puntuals que en la cartellera de temporada. La tendència que descriurem és doncs circumscrita a França i a la programació de les associacions.

Notes: (99) Programa de la M.C. de Rennes, febrer 83: "Submergir-se per trobar el cosmos darrera els límits de l'home" (Traducció nostra)

Constatem la persistència de formes teatrals reconegudes i “institucionalitzades”, vodevils i textos clàssics: els qui produeixen els vodevils són les gires conegudes com Tournées Baret i Tournées Karsenty, però també algunes companyies independents.

De la mateixa manera els Centres Dramatiques Nationaux munten clàssics que proposen en gires, però no exclusivament. Joves companyies també tenen èxit en la posada en escena de textos de la literatura teatral universal.

Al costat d'aquestes propostes que qualificarem de convencionals, encara que a vegades la posada en escena d'un espectacle en concret no ho és, hi ha formes emergents que sorgeixen del treball de companyies independents o de joves companyies professionals.

Produeixen espectacles propis amb textos originals seus, adaptacions de novel·les, o escriptura personal d'un o de tots els actors de la companyia, text escrit pel director o construcció d'espectacle sense text. Són espectacles de one-man show molt de moda (particularment els espectacles de Philippe Caubère, de Philippe Avron, Raymond Cousse, Bernard Haller) o d'un conjunt d'actors (Théâtre de la Jacquerie, Théâtre du Galion, Théâtre Deschiens de Jérôme Deschamps, Mexicaanse Hond, le Quatuor).

Curiosament, hi ha pocs muntatges de dramaturgs contemporanis, d'escriptors que treballen fora del contacte amb els actors: per exemple Jean-Claude Chabrol escriu els textos del Théâtre de la Jacquerie, però és en contacte constant amb la Companyia (Espectacle “*Lumpen*”, Festival de Saarbrück 1981). És un fet simptomàtic d'aquell moment: l'escriptura és escènica.

Com La Mie de Pain és a la cartellera dels Théâtres Municipaux, comparteix programació amb les gires de vodevil Baret et Karsenty.

Així, a Charleville-Mézières, temporada 81-82, hi trobem “*La Perruche et le Poulet*” de Robert Thomas, “*Cent ans d'opérettes*”, revista de Pierre Gueirard, “*Je veux voir Mioussov*” de Valentin Kataev amb Jean Lefebvre, vedet del gènere a França (Tournées Baret). A Clermont-Ferrand, temporada 85-86, “*Turlututu*” de Marcel Achard, “*On dinera au lit*” de Marc Canoletti, “*Canapé canapé*” de Jean Barbier amb Jean Lefebvre un altre vegada. (Tournée Karsenty).

A vegades, una companyia independent munta un vodevil amb la intenció de renovar el gènere donant-li un aspecte crític i assoleix l'èxit. És el cas de Jean-François Prévand, que munta un espectacle-collage de textos de Labiche “*Si jamais je te pince*”, “*J'invite le colonel*”... L'espectacle és una visió crítica de la parella burgesa, des del moment del prometatge als avatars del matrimoni quan l'amor esdevé odi, i fins a la destrucció de la parella per l'engany constant. L'espectacle és dins la programació de La Roche sur Yon, febrer '83: himne a la imbecilitat, integrant elements del burlesc de les pel·lícules de cine mut, i dibuixant un univers a prop d'Ubu, el muntatge és acollit com una revelació hilarant i una sàtira ferotge.

Dins les proposicions de textos clàssics, trobem diversos muntatges dels Centres Dramàtics: “*La Casa Nova*” de Goldoni, direcció Jean Favarel, del Centre Dramatique National du Grenier de Toulouse a Roanne, novembre '82, “*Ivanov*” de Txekov per La Comédie de Rennes, direcció de Dominique Quehec, Saint-Brieuc, gener 1983, “*En attendant Godot*” de Samuel Beckett per La Comédie de Caen, direcció de Claude Yersin, a Saint-Brieuc, abril '84, “*L'amour médecin*” de Molière per La Comédie de Saint-Étienne, direcció d'Alain Bonneval, a Roanne, gener '83.

Hi ha també companyies independents que munten clàssics: per exemple, “*L’Orage*” d’Ostrovski per Les Athévains, a Charleville-Mezières, març ‘82 o “*Les Cancans*” de Goldoni, per la Companyia Morin-Timmerman, a La Roche sur Yon al març ‘83. Simplement podem constatar la poca presència d’autors dramàturgs contemporanis.

Senyalem l’esforç fet per La Comédie de Caen per promouvoir l’escriptura i la producció d’espectacles de joves autors que s’ha marcat com a objectiu. Així, dins la programació del maig ‘83 a La Rose des Vents de Villeneuve d’Ascq, hi trobem el muntatge d’un text “*Les Épigones*”, dirigit per Michel Dubois, d’un jove autor de Rouen, Jean-François Toulorge. El text és una reflexió sobre la memòria i el paper dels objectes testimonis del passat, de quina manera susciten la imaginació dels homes del present per descobrir els esdeveniments de la història.

Per la mateixa Companyia, un muntatge d’un text de Daniel Besnehard, “*L’étang gris*”, dirigit per Claude Yersin, narra l’educació sentimental d’un jove durant l’Ocupació Alemanya a Normandia. El muntatge és a la cartellera de La Roche sur Yon, al novembre ‘83. És un treball sobre el naturalisme al teatre amb una recreació precisa de l’atmosfera de l’època de referència.

De fet, les companyies que munten dramàturgies contemporànies semblen atretes pels textos de teatre del quotidià: així, el Théâtre del Graffiti, munta “*Loin d’Hagondange*” de Jean-Paul Wenzel. La direcció de Philippe Goyard està considerada per l’autor mateix la millor que s’ha fet del text. Dos joves actors interpreten la parella de jubilats, afegint una nota de pessimisme a un text bastant amarg: els joves esdevindran els mateixos vells frustrats. L’espectacle és a la programació de La Rose des Vents a Villeneuve d’Ascq, al maig ‘83.

Dues Companyies agafen el risc d’una opció diferent: la Companyia Force 7 presenta “*La grande imprécation devant les murs de la ville*” de Tankred Dorst, al Festival de la Vallée de Montmorency a la tardor del 1984 i André Marcon actua “*Le Monologue d’Adramelech*” de Valère Novarina, al Festival Les Larmes du Rire d’Épinal al juny ‘85. Aquest últim muntatge posa de relleu el talent interpretatiu de l’actor André Marcon que realitza un gran treball de one-man show amb aquest text contemporani tràgic i estrofolari.

És interessant de remarcar que els “one-man shows” estan de moda.

Són els grans èxits de taquilla: “*La danse du diable*” de Philippe Caubère, “*Avron Big Bang*” de Philippe Avron, “*Vis à vie*” de Bernard Haller, “*Stratégie pour deux jambons*” de Raymond Cousse.

Els actors interpreten el seu propi text amb un gran mestratge interpretatiu tan gestual com vocal. Són espectacles compromesos que reflecteixen l’univers personal de cada actor i el públic agraeix aquest grau d’implicació. “Fer un espectacle sobre la meua persona, sobre els meus temors i les meues esperances”, explica Philippe Caubère en el programa del Festival de Sitges ‘81, on està programat igual que La Mie de Pain. “*La Danse du diable*” és un treball sobre la memòria, amb estalvi de mitjans i construït a base de improvisacions, la construcció final emperò és molt rigorosa i el ritme sostingut amb energia.

Els actors de one-man shows tenen un gran domini de la presència escènica i de la manipulació de l’emoció del públic. Per exemple, Bernard Haller té talent de ballarí, mou el cos amb un savi coneixement de les nocions d’equilibri i desequilibri, i els seus moviments signifiquen tant com la seva veu i l’expressió del rostre.

El seu espectacle “*Vis à vie*” (Saint Brieuc, maig ‘84, Épinal, juny ‘85), explica la lluita de l’home per guardar la vida, vista com una senyora hermosa que vol abandonar

l'home que l'estima amb bogeria. Els one-man shows aborden sovint grans problemes filosòfics, la mort per Bernard Haller, o la teoria de l'univers per Philippe Avron.

"Avron *Big Bang*" (Uzès, febrer '85, Vallée de Montmorency, octubre '84) ens presenta un professor de filosofia estrambòtic que emet sentències paradoxals com "La filosofia és l'art de posar totes les questions i trobar estratègies per no respondre a cap".

Quant a Raymond Cousse, La Mie de Pain comparteix cartellera amb ell a La Roche sur Yon al novembre 1985: l'espectacle "*Stratégie pour deux jambons*" és l'obra francesa més representada a l'estranger en aquest moment. De 1980 al 1985, l'han traduïda i portada a l'escenari unes 40 companyies. El monològ és la meditació d'un porc sobre la seva existència, quatre dies de ser sacrificat a l'escorxador.

A més a més dels one-man shows, una altra constatació d'importància s'imposa en l'anàlisi dels programes: el bon nombre de companyies que treballen en textos adaptats a partir de novel·les.

Podem citar: una adaptació de "*Quatre-vingt treize*" de Victor Hugo a càrrec del Centre Dramatique Nord-Pas de Calais, amb una direcció de Jean-Louis Martin Barbaz (La Roche sur Yon, novembre '85), "*Les corps électriques*", creació del Théâtre de l'Opossum i del Théâtre de l'Os amb una direcció de Christian Peythieu, adaptació de "*Manhattan Transfer*" de Dos Passos, (La Roche sur Yon, abril '86), "*Le Rouge et le Noir*", adaptació de Stendhal, pel Théâtre Action de Grenoble (Roanne, maig '83), "*Tortilla Flat*" adaptació de Steinbeck pel Théâtre de L'Éphémère, dirigit per Monique Hervouët (Laval, desembre '83, Saint-Brieuc desembre '83), "*Orlamonde*" adaptació de Le Clezio per al Théâtre du Conte Amer (Vallée de Montmorency, octubre '84). Una adaptació en particular va obtenir molt d'èxit: "*Quand j'avais cinq ans, je m'ai tué*" del Théâtre du Galion, amb una direcció de Alain Sabaud. Present en moltes programacions, Laval '83, Calais '84, Vallée de Montmorency '84, entre d'altres, l'espectacle ha obtingut a Avignon '83 le Prix Spécial du Jury Off. Adaptació de la novel·la "*Burt*" de Howard Buten, narra la història d'un nen perdut que ha assassinat per amor la seva amigueta d'infantesa. Tancat al manicomi per la seva família i reprimit per una societat que no entén els seus motius, el nen ens revela la seva visió paradoxal del món.

Crisi d'autors dramàtics independents o consciència de les companyies que el teatre s'escriu a l'escenari, l'època és a les creacions pròpies de text o sense text.

Entre les companyies que fan creacions pròpies sense text però que són considerades com teatre i no com mim, i en conseqüència entren dins la programació teatral dels teatres, hi ha La Mie de Pain, però també "*Le Quatuor*" et "*Les Blouses*" de la companyia Deschiens de Jérôme Deschamps.

"*Le Quatuor*" és un espectacle musical burlesc, un dels grans èxits de programació del moment. Premi René Praile Avignon '82, té elements de dramaturgia que l'aparenten amb "*Séance-Friction*", però amb una dosificació diferent i una història no tant elaborada. "*Le Quatuor*" és una formació musical abans que res amb quatre excel·lents músics que toquen peces clàssiques i modernes amb la gran perfecció del virtuós. "*Séance-Friction*" és un espectacle coral d'actors de tècnica gestual que són músics ocasionals que toquen a la flauta l'única peça de l'espectacle "*La flûte sensuelle*". "*Le Quatuor*" utilitza gags i lazzi per construir sketches còmics a l'entorn del tema del grup musical, "*Séance-Friction*" les utilitza per explicar una història

metafòrica que depassa el tema de l'orquestra per parlar de la condició històrica i social de l'home. Espectacle divertit amb gags eficient, amb una interpretació musical i actoral acurada, "*Le Quatuor*" guanya fàcilment l'adhesió del públic i el trobem en moltes programacions (Roanne, març '83, Calais, gener '84, Vallée de Montmorency, octubre '84 ...).

"*Les blouses*" (Grec '84, Vallée de Montmorency '84, Laval '84), és un espectacle de la Companyia Deschiens de Jérôme Deschamps que posa en escena l'univers poètic, barreja de comicitat i de patètic, del seu creador. Ja hi són presents els elements de la dramàtúrgia que esdevindran una constant de l'estil: poc text, col·lecció d'objectes singulars, rituals, humor gestual sobre accions minimalistes, expressivitat dels particularismes, música i danses com a refrany obsessiu. La construcció de la dramàtúrgia és gestual: prima la noció de ritme del conjunt com en una partitura musical i l'interès de l'espectador es capta més per la qualitat i les sorpreses de l'acció que es desenrotlla "hic et nunc" que pel suspens generat per la trama de la història. El text, quan existeix, és a la manera dels pallassos, repetitiu, obsessiu o a base d'eslògans fanfarronejats. Quan no hi ha text, l'espectacle no és mut, no ens trobem en el territori del mim clàssic: borborigmes, riures, grunyits, tos, cançons dibuixen una esfera sonora on participen músiques i balls. En el món patètic i derisori on es mouen els personatges, el cant és la veu de l'inefable i el ball la transgressió del quotidià. Els objectes acumulats en una col·lecció de xatarra insòlita, són símbols reiteratius d'espectacles en espectacles (els cotxets, les gàbies, la bossa, l'ampolla ...) i serveixen el joc còmic dels actors que normalment tenen dificultats a l'hora d'utilitzar-los. La comunicació entre els personatges es redueix a accions ritualistes: l'àpat, el vi. Cadascú està tancat en la solitud d'un món interior obsessiu que té els seus objectes fetitxe.

La tècnica dels actors es basa en la tècnica del clown contemporani tal com la defineix Jacques Lecoq. L'actor es mostra tal com és, amb els seus defectes físics, els seus particularismes gestuals, la seva manera inconfusible d'expressar-se. El treball es basa en una subtracció de les màscares socials per trobar un estat de feblesa inicial i de natura profunda.

En els espectacles de Deschamps, els actors actuen de manera que no saben que són actors i la construcció de la dramàtúrgia es recolza sobre la imatge única que dona cadascú.

El clown, en el panorama dels anys 80 és una via de recerca privilegiada del teatre contemporani: el trobem en el teatre de Deschamps, però també en les recerques dels one-man shows com Zouc, o les actuacions dels creadors gestuals com Gutmacher.

2.4. Tendències estètiques del moment?

Jean-Marie Piemme nota l'emergència d'un públic nou en el panorama cultural francès de finals dels anys setanta, i el descriu, en l'article "l'Action Culturelle à un tournant" (100), com compost de les noves capes socials constituïdes a França, que anomena "les nouveaux cadres moyens", espectre sociològic ampli que agrupa des del funcionari d'ajuntament al professor d'ensenyament secundari, de l'infermera a l'assistent social. Aquest col·lectiu té prou recursos econòmics i suficient temps lliure per dedicar-se als temes que l'interessen, bàsicament lligats a qüestions de societat i d'educació. Són gent educada que té inquietuds culturals. Són els representants d'aquesta franja social que trobem al capdavant de les associacions culturals que floreixen per tot arreu del territori i que tenen una gran responsabilitat a l'hora de programar actes i espectacles. Hem vist com majoritàriament La Mie de Pain entra en aquest tipus de programacions. Evidentment, aquest col·lectiu imposa nous gustos que reflecteixen les seves preocupacions: s'apassionen per l'esport i totes les tècniques d'expressió corporal com a mitjà de salut personal. Els agraden les manifestacions festives comunitàries i les experiències de grup. A més tenen una certa tendència a apreciar l'espectacularitat i participen a les propostes d'intervenció amb molt de gust. Com altra característica, s'interessen per preservar la memòria popular i en els cercles de l'animació cultural sorgeixen sovint propostes a l'entorn de la història local: recordem que l'origen de l'espectacle "*Le Bal*" és una recerca d'aquest tipus sobre el ball popular del dissabte al vespre.

Aquest públic és un receptacle favorable per les propostes de creadors de teatre gestual i visual. Això explica la multiplicació d'espectacles visuals i la popularitat dels festivals de mim. El públic manifesta una curiositat real pel cos en representació fins a tal punt que aprecia grups de dansa i teatre d'altres cultures, com la japonesa, ja que sense aquesta curiositat no podríem entendre l'èxit de programació de Shusaku&Dormu ni la introducció a França de la dansa Butoh.

Podem posar en paral·lel aquest interès i les recerques teòriques i pràctiques que porten a terme els creadors teatrals sobre l'actor, els mecanismes de la creació a l'escenari i la interrogació sobre les lleis que regeixen el cos en situació de representació. El llibre d'Eugenio Barba i Nicola Saverese "*Anatomie de l'actor*" apareix a França al 1985 i revela les recerques de l'I.S.T.A sobre els principis de la presència escènica: dissociació de les parts del cos, equilibri/desequilibri, oposició, retenció, impuls. Recorda al públic francès la importància del mim en la seva tradició amb personalitats rellevants com Étienne Decroux. També el llibre posa en evidència que l'interès per al cos en representació és un fenomen europeu que depassa el territori francès i això explica les possibilitats obertes als creadors gestuals per exportar els seus espectacles. Per als grans creadors teatrals del moment no hi ha cap dubte: "les acteurs écrivent avec leur corps ... c'est une des lois du théâtre" afirma Ariane Mnouchkine (101) (Lecoq, Paris 1987: 128), que diu més endavant en la mateixa entrevista: "Le théâtre doit laisser le champ libre à l'imaginaire du corps ... il doit laisser voir ce qui ne se voit pas d'ordinaire." (101) (Lecoq, Paris 1987: 130). Predomini del cos i escriptura teatral a l'escenari semblen els preceptes del moment i releguen al segon pla les dramatúrgies textuals escrites en solitari.

Notes: (100) Revista *Théâtre/public*, núm 42

Això explica la poca programació d'autors dramàtics contemporanis almenys en l'àmbit popular i la poca sortida que té el gènere de l'escriptura dramàtica quan està deslligada d'un treball amb el col·lectiu d'una companyia teatral.

En aquest moment del teatre europeu, "le teatre gestuel et le teatre clownesque sont ... les deux formes de théâtre qui se développent avec le plus d'énergie"(102), aquesta asserció d'en Peter Bu pareix molt vigent.

Una altra constatació: la sensibilitat del moment és al vessant tragicòmic i veu l'aparició d'un personatge tradicional, el clown, però renovat per les recerques del teatre contemporani. L'origen de l'imaginari a l'entorn del personatge és incontestablement l'univers de Beckett de "*En attendant Godot*". Barrejar riure amb crueltat, riure amb situacions desesperades, riure i llàgrimes és un símptoma de l'època. "Rire aux Larmes" és el nom donat pels organitzadors al Festival del Burlesc d'Épinal '85. En aquest terreny els espectacles de Jérôme Deschamps fan pòsit i els Deschiens esdevenen immensament populars sobretot després de l'emissió de sketches per Canal+ (1990). El públic popular es reconeix en la mescla del melodrama i del burlesc.

Tendències del moment ? El cos, el clown ... i la dona. Aquesta última figura s'ha de comprendre en la seva especificitat del moment, perquè la presència femenina sempre ha estat important en els àmbits culturals.

Arran de la revolució feminista que viu la societat occidental, a vegades amb reivindicacions visibles, sovint com un procés subterrani, assistim a una interrogació sobre les respectives màscares socials lligades a la definició de la identitat sexual. En aquest moment, notem diversos camins de recerca oberts per actrius i ballarines a fi i efecte de trencar els prejudicis dels motllos socials imposats: exhibició de la lletjor i del grotesc del cos femení en oposició amb els models socialment correctes de bellesa, acceptació del propi ridícul, expressió d'impulsos nascuts de l'instinct profund. Les recerques de les ballarines del Butoh són significatives al respecte: en l'estat de "transe" controlat on accedeixen no hi ha lloc per la interrogació estètica, si és bell o és lleig, correcte o incorrecte.

Amb el treball sobre el clown contemporani, les actrius troben un terreny nou per explorar. El personatge és tradicionalment masculí, la idea d'un clown femení s'ha d'inventar. Els procediments de recerca sobre el clown contemporani que esborren progressivament les màscares socials per accedir a un cert punt primer de l'expressió immediata de la persona són unisex. Al moment que acceptes de confrontar-te al teu ridícul i a la teva feblesa que és teva i únicament teva, el riure del públic és un alliberament de la pressió social.

El treball de les actrius de "*Séance-Friction*" era, d'entrada, més de màscares que de clown. Els maquillatges imposaven una "sobredeterminació" tipificada dels personatges. I si efectivament el burlesc suposava enfrontar-se a la lletjor i al ridícul, la raó era la per posar el cos de l'actriu al servei d'un tipus social: la vamp, la soltera, la ingènua.

Notes: (Traducció nostra)

(101) *Le théâtre du geste*, Paris 1987 p128 i p130 : "Els actors escriuen amb el seu Cos ... És una llei del teatre" "El teatre ha de deixar el camp lliure a l'imaginari que neix del cos ... Ha de deixar veure elements que normalment no es deixen veure"

(102) Programa de Repérages-Mime '81: "El teatre gestual i el teatre clownesc ... són les dues formes teatrals que es desenvolupen amb més energia."

Aquesta suposada distància entre l'actriu i el personatge era certa al principi de la recerca. Però progressivament s'ha imposat com una evidència que la interpretació de l'espectacle era una altra: la tria d'interpretar més un personatge que un altre no fou innocent, responia a una característica molt personal de l'actriu que s'expressava en aquest joc. Aprofundir en el descobriment de la feblesa inicial intrínseca al ésser únic de la persona i acceptar de posar-lo en joc davant del públic propulsava l'actuació a un nivell més alt. En aquest punt descobríem el potencial expressiu inèdit que ofería el clown contemporani.

En relació amb l'espectacle "*Séance-Friction*", una altra constatació important s'imposa: la interrogació sobre les màscares socials lligades a l'identitat sexual és un punt fonamental de l'espectacle. Dos personatges canviaven de sexe durant l'espectacle; la vamp del principi esdevenia un home madur de 50 anys i el despistat marginat es revelava burgesa pàmfila. Tant l'actor, Jean-Marc Molinès, com l'actriu, Léa Coulanges, actuàvem un travestí, femení per Jean-Marc Molinès, masculí, per Léa Coulanges. És cert que el travestí és un personatge tradicional de la Commedia d'ell Arte, però el tractament aquí és diferent: no és simplement una disfressa que serveix l'acció, és una interrogació sobre l'identitat sexual. Entrem en el territori ambigu dels essers andrògins.

La Mie de Pain no era l'única Companyia a explorar la complexitat de la identitat sexual. Molts d'espectacles posaven en escena personatges ambigus: Jérôme Deschamps mateix actua sempre com clown femení. En els seus primers espectacles, on fa d'actor a més de director, vesteix sempre faldilla i bata, presentant el seu clown de temperament resolument masculí, però vestit de dona poc agraciada. La barreja és curiosa, perquè en cap moment es pot pensar que és una dona, però la imatge que presenta, ho dóna a entendre.

La dona i la identitat sexual són temes recurrents.

3. RECEPCIÓ DE LA CRÍTICA

Els límits de la creació col·lectiva

3.1. Qui escriu sobre La Mie de Pain?

Repasant el conjunt d'articles de premsa escrits durant els 10 anys de funcionament de la Companyia, una primera constatació s'imposa: el volum quasi igual de la quantitat d'articles escrits per la premsa regional francesa i la premsa estrangera i, en comparació, la poca consistència de la premsa nacional francesa. Es podria pensar que aquest fet té una part de lògica ja que hem vist que la Companyia desenvolupava la seva activitat més en regió i a l'estranger que a Paris, on es troben les seus dels grans diaris nacionals.

Però aquesta objecció no és una raó de pes, a més subratlla un desequilibri territorial i estructural que posa en relleu la dificultat d'una centralitat marcada que evidentment dona prestigi al país però que a vegades obstaculitza la fluïdesa de la circulació d'informacions.

Si els grans crítics teatrals estan presents a Paris tot l'any i al Festival d'Avignon al juliol, La Mie de Pain ha fet sempre l'esforç de presentar les seves creacions en els dos llocs i d'enviar dossiers informatius atractius.

"Blanche-Neige au royaume de Fantoche" ha començat les representacions a Paris, actuant amb gran èxit de públic al Forum des Halles tot un any. A més, l'espectacle s'ha presentat en sala, al Théâtre du Lucernaire del 4 de febrer al 15 de març del 1981 i en esdeveniments puntuals parisencs, com les Fêtes du Pont Neuf 1981 i Plages-Beaux-Arts, un festival dels diferents arts contemporanis organitzat per l'Escola de Beaux-Arts al juny del 1983.

"Séance-Friction" ha estat a la cartellera del Théâtre Dejazet, un mes, del desembre '83 fins al gener '84. S'ha representat a Avignon dos anys seguits, al 1982 i al 1983 dins la carpa Le Chapiteau des Clowns. Ha participat en dos festivals parisencs, el Festival del Carreau du Temple a l'agost 1982 i al III Festival de La Jeune Création al Théâtre de l'Épicerie al juny del 1983.

"Seul ... Les requins !" s'ha presentat a Avignon al 1984 dins la carpa La Grande Lessive.

"Terminus Hôpital" ha fet temporada al Théâtre des Amandiers de Paris del 18 de febrer al 22 de març del 1986 i s'ha presentat a Avignon al Théâtre du Cheval Fou del 24 de juliol al 6 d'agost del 1986.

"Starjob" ha estat a Avignon en el Collège de la Salle al 1991.

Cap article francès menciona el premi obtingut al Festival Fringe d'Edinburgh '87, amb *"Séance-Friction"*. Significatiu.

Tot fa pensar que les raons del quasi desinterès de la crítica teatral dels grans diaris nacionals francesos són d'ordre sociològic i ideològic, que caldria analitzar.

Abans, per corroborar l'anàlisi, farem diverses llistes: una llista dels diaris regionals, una llista dels diaris estrangers i una llista de la premsa nacional que van mencionar els espectacles de La Mie de Pain.

En aquestes llistes, els articles són tant d'anuncis com de crítica d'espectacles.

Després citarem tots els periodistes que han fet un treball de crítica teatral: és legítim d'homenatjar el seu imprescindible treball de difusió i d'apreciació.

Llista dels diaris regionals que parlen de La Mie de Pain

<i>Le Courrier</i>	06/1980
<i>La Tribune du Midi</i>	08/1980
<i>La Marseillaise</i>	08/1980; 05/1984
<i>Le Méridional</i>	08/1980
<i>Le Vaucluse</i>	08/1980
<i>La Nouvelle République du Centre</i>	03/1981; 04/1981; 07/1981
<i>Charente Libre</i>	05/1981
<i>Les Nouvelles de Versailles</i>	06/1981
<i>L'Yonne Républicaine</i>	07/1981
<i>Nice Matin</i>	07/1981; 11/1982
<i>Dernières Nouvelles d'Alsace</i>	08/1981; 12/1981
<i>Le Réveil de Berck</i>	10/1981
<i>L'Écho du Centre</i>	12/1981
<i>Les Dernières Nouvelles de Saverne"</i>	12/1981
<i>l'Union</i>	02/1982
<i>L'Ardennais</i>	02/1982
<i>La Voix du Nord</i>	05/1982
<i>Nouvelles République du Centre Ouest</i>	06/1982; 10/1982
<i>Est Éclair</i>	07/1982; 10/1982,
<i>Le Semeur-Hebdo</i>	09/1982
<i>RennesPoche</i>	11/1982
<i>Ouest France</i>	10/1982; 08/1983; 11/1984
<i>L'Évènement</i>	10/1982
<i>Contact</i>	10/1982
<i>La Lorgnette</i>	12/1982
<i>Var Matin</i>	12/1982
<i>Le Pays Roannais</i>	02/1983
<i>Le Progrès</i>	02/1983
<i>Loire Matin</i>	02/1983
<i>Sud Ouest</i>	02/1983
<i>Le Télégramme</i>	03/1984
<i>Liberté</i>	05/1983
<i>Le Provençal</i>	06/1984
<i>La Montagne</i>	11/1984
<i>Le Parisien</i>	02/1986
<i>Le Quotidien de la Réunion</i>	02/1987
<i>La Réunion</i>	02/1987
<i>Est Républicain</i>	02/1987

Llista dels diaris estrangers que parlen de La Mie de Pain

Països baixos

<i>Utrechtsnews</i>	03/1981; 03/1983
<i>Knack Magazine</i>	10/1982
<i>De Morge</i>	11/1982
<i>Haagse Courant</i>	06/1985; 06/1987

Alemanya

<i>Saarbrücker-Zeitung</i>	06/1981
<i>Badische Zeitung</i>	06/1982
<i>Rheinische Post</i>	12/1982
<i>Nürnberg Zeitung</i>	06/1984
<i>Kultur Aktuell</i>	07/1987
<i>Hamburger Abendblatt</i>	07/1987
<i>Tip Berlin Magazine</i>	08/1988
<i>Die Tageszeitung</i>	08/1988
<i>Der Tagesspiegel</i>	08/1988
<i>Volksblatt</i>	08/1988
<i>Wahrheit</i>	08/1988.

Africa

<i>La Presse de Tunisie</i>	12/1982
<i>Week-End de Mauritius</i>	03/1987
<i>Le Militant de Mauritius</i>	03/1987
<i>Madagascar Matin</i>	03/1987
<i>The Standard</i>	02/1987
<i>The Daily Nation</i>	02/1987
<i>Sunday Nation</i>	03/1987
<i>Kenya Times</i>	03/1987

Catalunya/España

<i>El Correo Catalán</i>	08/1984
<i>La Vanguardia</i>	08/1984
<i>Los Sitios, Diari de Girona</i>	07/1984; 11/1984
<i>Punt Diari</i>	07/1984; 11/1984
<i>La Voz de Galicia</i>	09/1984
<i>El Periódico</i>	04/1985
<i>El País</i>	08/1984; 04/1985
<i>Marca</i>	03/1985
<i>Ya Madrid</i>	03/1985
<i>Avui</i>	04/1985

Dinamarca

<i>Information</i>	06/1985
<i>Politiken</i>	06/1985

Canada

<i>La Presse de Montréal</i>	05/1986
<i>Le Devoir</i>	05/1986
<i>Winnipeg Free Press</i>	06/1986

Gran-Bretanya

<i>The Guardian</i>	01/1987
<i>The Stage</i>	08/1987
<i>The Times</i>	08/1987
<i>The Independant</i>	08/1987
<i>The Scottish Daily Express</i>	08/1987

Suïssa

<i>24 Heures</i>	06/1987
------------------	---------

Llista de la premsa nacional francesa que parla de La Mie de Pain

<i>Libération</i>	01/1981
<i>L'Information du Spectacle</i>	05/1981
<i>L'Humanité</i>	09/1981
<i>Le Monde</i>	08/1983
<i>Télérama</i>	12/1984
<i>Fluide Glacial</i>	01/1984; 07/1984; 04/1986
<i>Le Quotidien de Paris</i>	07/1984
<i>Le Figaro Magazine</i>	03/1986
<i>Acte 1 Magazine</i>	02/1986
<i>V.S.D</i>	02/1986
<i>Le Quotidien du Médecin</i>	03/1986.

Radio i televisió

Una crítica teatral de gran importància per La Mie de Pain és la difusió a la Radio France-Culture, el 20 d'agost 1982, de l'anàlisi de l'espectacle "*Séance-Friction*" per Gérard Henri Durand, en el seu comentari sobre el Festival d'Avignon d'engany. En el marc del Festival Autre Théâtre al febrer del 1982, un extracte de l'espectacle "*Séance-Friction*" filmat en directe, va ser difós per TF1 per promoure el Festival amb una entrevista també en directe de Peter Bu, al final del Telenotícies del vespre.

Noms dels periodistes que fan una crítica teatral

França

Franck Tenaille	<i>Libération</i>
Jacqueline Cartier	<i>L'information du Spectacle</i>
X.R.	<i>La Nouvelle République</i>
F.De Biran	<i>Les Dernières Nouvelles d'Alsace</i>
M.W.	<i>Les Dernières Nouvelles de Saverne</i>
Bernard Giraud	<i>L'Union</i>
Christian Moncelet	<i>Le Semeur-Hebdo</i>
Jean Nadal	<i>Est Éclair</i>
P de La Buharaye	<i>Rennes-Poche</i>
L.L.	<i>L'Évènement</i>
D.S.	<i>La Nouvelle République du Centre-Ouest</i>
J.P Gondeau	<i>La Montagne</i>
J.P Giraud	<i>Nice Matin</i>
F.B.	<i>Le Pays Roannais</i>
A. Chamussy	<i>Loire Matin</i>
Vincent Terrien	<i>Sud Ouest</i>
J.C. Djan	<i>Le Progrès</i>
Patrick de Rosbo	<i>Le Quotidien de Paris</i>
Thierry Buanic	<i>Le Monde</i>
Dominique Pérez	<i>Ouest-France</i>
Yves Frémion	<i>Fluide Glacial</i>
Corson de Rojayheart	<i>Fluide Glacial</i>
Arthur Conan Doc	<i>Fluide Glacial</i>
P.de R.	<i>Le Quotidien du Médecin</i>
Véronique Fraissinet	<i>Le Parisien</i>
Nathalie Legros	<i>Le Quotidien de La Réunion</i>
Marine	<i>La Réunion</i>

Alemanya

H.O.	<i>Saarbrücker Zeitung</i>
Dietlind Farasek	<i>Badische Zeitung</i>
Nicole de Wilder	<i>Rheinische Post</i>
D.S.	<i>Nürnberg Zeitung</i>
Evelyn Preuss	<i>Hamburger Abendblatt</i>
Nana Brink	<i>Der Tagesspiegel</i>
Ronald Glomb	<i>Volksblatt</i>
Qpferdach	<i>Die Tageszeitung</i>
G.Gr.	<i>Wahrheit</i>

Països Baixos

Henny Van Schaik
R.A.
Daas Bauwens
Coos Versteeg
Renée De Haan
Rob van der Mijl

Utrechtsnews
Knack Magazine
De Morgen
Haagsche Courant
Haagsche Courant
Haagsche Courant

Africa

A.N.
Tony Troughear
Allaudin Qureshi
G.A.
A.F.
Nigel Slade
Eva Ndavu

La Presse de Tunisie
Kenya Time
Sunday Nation
Le Militant
Weekend
The Standard
Daily Nation

Catalunya/España

Josep Urdeix
Xavier Fàbregas Surroca
Marisa Caluo
Joan de Sagarra
Comellas
Antonio Valencia
Javier Parra
Pere Garcia Vidal

El Correo Catalán
La Vanguardia
La Voz de Galicia
El Paí
Avui
Marca
Ya Madrid
El Punt Diari

Canadà

Aline Gélinas
Reg Skene
Angèle Dagenais

La Presse de Montréal
Winnipeg Free Press
Le Devoir

Suïssa

Robert Netz

24 heures

Dinamarca

C.L.
Henrik Lundgren

Information
Politiken

Gran-Bretanya

G.R.
Kenneth Rea

The Stage
The Guardia

3.2. Com s'escrui sobre La Mie de Pain?

És important definir amb claredat què entenem per "crítica teatral".

Primer, és un article firmat.

A vegades trobem un anunci d'espectacle molt ben escrit que no reproduïx simplement el programa de la Companyia, que deixa veure que l'autor coneix l'espectacle i l'aprecia prou per descriure'l amb precisió i una certa visió crítica, però no és firmat. Considerem que una crítica, per molta objectivitat que poden donar-li eines reconegudes d'anàlisi de l'espectacle, no deixa de representar una sensibilitat personal que ha de ser reivindicada.

Per exemple, en el diari *La Nouvelle République du Centre* del 26 de març del 1981, trobem un bonic text sobre "*Blanche-Neige au royaume de Fantoche*": "Neuf comédiens et deux valises sont prêtes à toutes les métamorphoses qu'inspire la fantaisie burlesque, Il y a un comédien lion de la Goldwyn Mayer, et un comédien brouette de la Mère Denis. Il y a une petite ventouse de cabinet de toilette qui devient une belle trompette, un verre à pied, une lampe porteuse ... Un conteur intervient fort sérieusement pour rappeler toutes les péripéties de l'histoire dont les épisodes sont strictement respectés"(103)

El text té tota la serietat d'una anàlisi ben portada: explica què és un teatre èpic amb l'al·lusió a la presència del rondallaire, descriu la transformació dels objectes i dels actors, però no és firmat.

Al contrari, trobem articles firmats que simplement reproduïxen el programa. És el cas de l'article de Guy Silva de *L'Humanité* del 2 de setembre del 1981: potser que la intenció de l'autor sigui bona, ajudar a fer conèixer la Companyia amb un article de premsa nacional, però no el podem considerar com una crítica teatral digna d'aquest nom.

Un altre problema sorgeix amb la utilització de pseudònims. Qui s'amaga darrera d'ells ? Estic convençuda que darrera del pseudònim Romain Kledsol que firma un article d'anàlisi molt ben fet del *Vaucluse* del 12 d'agost del 1980 s'amaga René Jauneau, el director del Festival des Nuits de l'Enclave de Valréas. René Jauneau és una persona important per la formació dels actors i actrius de La Mie de Pain, particularment per a Gérard Chabanier, Gilbert Épron, Léa Coulanges i Robin Renucci.(104) Com a Instructeur National d'Art Dramatique al Ministère de la Jeunesse et des Sports, organitzava estades de realització teatral tant a França com a l'estranger. Des del 1965 i dins del mateix context de l'Éducation Populaire, era el director del Festival des Nuits de l'Enclave a Valréas. A l'abril 1980, tots els components de La Mie de Pain vàrem seguir el curs preparatiu a l'estada de l'estiu '80, a fi de participar com actors en dos muntatges del Festival: "*Les Rustres*" de Goldoni i "*La Paix*" d'Aristòfanes. Seduït per l'espectacle de "*Blanche-Neige au royaume de Fantoche*", estrenat al maig 1980, René Jauneau el va programar en el marc del Festival.

Notes: (Traducció nostra)

(103) *Nouvelle République du Centre*, 26 març 1981: "Nou actors i dues maletes estan disposats a totes les metamorfosis que la fantasia burlesca inspira. Hi ha un actor lleó de la Metro Goldwyn Mayer i un actor, carro de la "Mère Denis". Hi ha una petita ventosa de lavabo que es converteix en una bella trompeta, un got de vi, una llanterna ... Un rondallaire intervé molt seriós per recordar els esdeveniments de la història respectats amb escrúpol."

(104) (Vid) Entrevista adjunta de Robin Renucci i dossier adjunt de Gilbert Épron.

Amb la lloable intenció d'ajudar alumnes que apreciava i també perquè l'espectacle li agradava força va escriure "Un conte retourné comme une culotte"(105), una anàlisi molt encertada, on destacava l'energia dels actors "La troupe se dépense sans compter pour nous emmener dans un étourdissant feuilleton".

L'article, que no amagava la seva intenció didàctica, explicava al públic què entenia per burlesc: el canvi paròdic de tonalitat en relació amb el conte original i l'explotació irònica de les imatges conegudes, "retournant le conte comme une culotte". També subratllava el propòsit de l'espectacle: "ils trouvent à chacune de ses pages des correspondances actuelles irrefutables". Com moltes anàlisis fetes per professionals de l'espectacle sobre un treball d'un company del món teatral, l'article té una validesa incontestable, però no el podem incloure en l'apartat de la crítica, ja que René Jauneau, com a director del Festival i programador n'era part interessada. Tinc una sospita semblant sobre els articles de *Rennes-Poche*, firmats per P de La Buharaye, publicats el 4 i 9 de novembre del '82, que analitzen "*Séance-Friction*". Em pregunto si no varen ser escrits pel mateix Pierre-Jean Valentin, director de la M.C i super fan de l'espectacle. No n'he tret mai l'aigua clara i davant del dubte, considero que efectivament existeix un periodista que firma P.de La Buharaye i que manifesta un entusiasme explosiu: "Il y avait longtemps, me semble-t-il que nous n'avions pas éprouvé une joie semblable ... une belle et sacrée émotion ... c'est la grande parabole du sens de la vie qui nous est contée ... c'est énorme, démentiel, réglé au millimètre ... du théâtre à l'état brut et pur: celui du délire et de la cruauté ? Un certain William en eut vent, jadis..." (106). El to tant emfàtic no tradueix la distància de la mirada crítica d'un periodista exterior, però també s'ha de dir que La Mie de Pain suscitava a vegades aquesta eufòria i que articles firmats per periodistes reconeguts com Patrick de Rosbo parlant de "*Seul ... Les requins !*" en *Le Quotidien de Paris* tenen un estil pròxim. P de la Buharaye, periodista o professional, sap de què parla, destacant l'aspecte metafòric de l'espectacle i fent referència al teatre de la crueltat de Artaud per descriure el joc dels actors que efectivament tenia un aspecte de desfogament "hic et nunc".

Els pseudònims del diari *Fluide Glacial* no generen el mateix dubte, ja que era costum d'aquest diari humorístic de utilitzar-los a pròposit: així que podem considerar que Arthur Conan Doc parlant de "*Terminus Hôpital*", i L&D Corson de Rojayeheart parlant de "*Séance-Friction*" et de "*Seul ... Les requins !*" són noms periodístics.

La firma és un element decisiu per determinar si es tracta d'un simple anunci de l'espectacle, normalment sense firmar o d'una crítica habitualment signada. Hem notat que hi havia excepcions a la regla però destaquem que l'acte de firmar és inherent a la crítica que ha d'afirmar l'expressió d'una sensibilitat personal davant de l'espectacle. Després hem de saber qui firma. Ha de ser una persona exterior al projecte i lligada a un mitjà de comunicació. També el text redactat ha de ser propi, no la transcripció del programa de l'espectacle.

Notes: (Traducció nostra)

(105) *Le Vaucluse*, "Un conte posat a l'inrevés com uns calçotets", "La troupe no estalvia l'energia per engrescar-nos en un fulletó estripat ... Troben per cada episodi correspondències actuals totalment certes"

(106) *Rennes-Poche* " Feia temps, a mi em sembla, que no gaudíem d'una tal joia ... una bella i sagrada emoció ... És la gran paràbola del sentit de la vida que ens conten ... és enorme, demencial, reglat al mil·límetre ... teatre a l'estat cru i pur: aquest del deliri i de la crueltat. Un cert William sabia de què es tractava fa temps."

Un altre element a tenir en compte és la llargada de l'escrit i la consideració de si comporta o no elements d'anàlisi objectius de la representació. Una sola frase expressant una apreciació personal del tipus "malgré quelques longueurs, on rit sec à la mise en pièces redoutable de cette originale jeune compagnie" de Fabienne Pascaud al final de la seva nota d'anunci de "*Séance-Friction*" a *Télérama* (31/12/'83), com "Les amateurs s'amusent beaucoup des gags qui surgissent toutes les dix secondes. Les autres apprécient le travail et regrettent peut-être un léger manque de rythme" de J-L.J. dins *Le Figaro Magazine* (15/03/'86) per "*Terminus Hôpital*" no donen informacions prou detallades de l'espectacle per ser dignes d'anomenar-se veritablement una crítica teatral de l'espectacle. Serveixen de referent i punt.(107)

Amb raó de més, portarem una apreciació similar per "Hurlements de rires. Hôpital" de A.F. de *Acte 1 Magazine* (02/86). El periodista de *VSD*, que reproduïx la frase del programa de la Companyia afegint-hi la simple aportació personal de "un conte extravagant" ("Un conte extravagant qui parle, entre autres de la fuite de l'homme lorsqu'il s'acharne à oublier qu'il est mortel", del 27 de febrer del 1986) té la decència de no firmar l'article i de considerar que ha escrit un anunci de l'espectacle "*Terminus Hôpital*"(27/86). (108)

Ans al contrari, la referència de Thierry Buanic a "*Séance-Friction*" en la descripció que dóna del Festival de Hédé dins *Le Monde* del 20/08/1983, té un aspecte de crítica teatral encara que sigui inclosa en un article global: explica el tema de l'espectacle "Les rapports de pouvoir deviennent ici prétexte au déchaînement de très bons comédiens", defineix l'estil, "dans une série de gags dignes du meilleur cinéma muet", nota l'atmosfera "bourré de complexes et de phantasmes" i dóna la seva apreciació "une merveille de comique corrosif et de jeux d'acteurs bien construits" (109) Passa una cosa similar amb l'article de Franck Tenaille dins *Libération* (05/01/1981): evoca simplement *Les Brancoli*, però l'espectacle entra al mig d'altres per sostenir l'anàlisi que defensa del clown contemporani : "Il est aussi dans son extraordinaire dérisoire, dans ses petites et grandes rêveries, dans son rire salubre, une figure emblématique, un miroir pour nous tous, que l'on sait indulgent, fut-il acerbe, amer et sans complaisance." (110)

Totes aquestes consideracions ressalten encara més la diferència entre el nombre d'articles crítics escrits a l'estranger (38 per ser exactes) que parlen de La Mie de Pain en anàlisis dignes d'aquest nom, i els pocs, (6) que podem extreure de la premsa nacional francesa: *Le Monde* (Thierry Buanic), *Libération* (Franck Tenaille), *L'Information du Spectacle* (Jacqueline Cartier), *Le Quotidien de Paris* (Patrick de Rosbo), *Fluide Glacial* (L&D Corson de Rojayeheart i Arthur Conan Doc), i *Le Quotidien du Médecin*, (P de R).

Notes : (Traducció nostra)

(107) *Télérama*: "Malgrat que per moments es fa llarg, riem a gust amb l'humor destructiu i terrible d'aquesta original Companyia jove", *Le Figaro Magazine*: "Els aficionats es diverteixen molt amb els gags que sorgeixen cada deu segons. Els altres aprecien el treball i lamenten potser una lleugera falta de ritme."

(108) *Acte 1 Magazine* "Xiscles de riures. Hospital", *VSD* : "Un conte estrafolari que explica entre altres coses, la fugida endavant de l'home quan s'entossudeix a negar la seva condició de mortal"

(109) *Le Monde* "Les relations de poder esdevenen pretext al desfogament de molt bons actors ... en una sèrie de gags dignes del millor cinema mut ... farcit de complexos i fòbies ... una meravella de còmic corrosiu i jocs d'actors ben construïts."

(110) *Libération* : " Dins el seu món derisori, els seus somnis petits i grans, amb el riure saludable que sap despertar, és també una figura emblemàtica, un mirall per a nosaltres, que sabem ple d'indulgència, encara que sovint és amarg, acerb i sense compliments. "

Si hi afegim el comentari de Gérard Henri Durand a Ràdio "France-Culture" del 20/08/1982, analitzant "*Séance-Friction*", són les úniques crítiques de la premsa nacional que la Companyia ha obtingut en 10 anys de funcionament, segons la documentació de què dispo. La premsa regional francesa ha estat més generosa amb un bagatge de 19 crítiques publicades.

Hem de remarcar malgrat tot que els textos de la premsa nacional són de gran qualitat, d'una gran precisió en la tria de la terminologia, i que restitueixen l'ambient específic de cada espectacle d'una manera molt acurada: és el cas del text de Jacqueline Cartier sobre "*Blanche-Neige au royaume de Fantoche*", del comentari de Gérard Henri Durand sobre "*Séance-Friction*" i de P.de R. sobre "*Terminus Hôpital*". El text de Patrick de Rosbo sobre "*Seul ... Les requins !*" mereix un comentari especial ja que expressa l'entusiasme d'un crític reconegut per un espectacle polèmic de la Companyia i que desperta unes qüestions fonamentals que hem de considerar particularment.

Ja hem fet al·lusió al testimoni preciós de Jacqueline Cartier publicat a *L'Information du Spectacle* al maig del 1981. La descripció de l'ambient de l'actuació al Forum des Halles al principi dels anys 80 té una validesa històrica incontestable i sobrepassa els límits de la crítica teatral en sí, encara que aquest aspecte sigui incontestablement respectat: "ils sont à la fois comédiens, chanteurs et acrobates. Ils sont huit et se transforment avec les moyens les plus simples. Ils limitent leur aire de jeux avec des bagages d'où ils sortent leurs fripes, leurs accessoires ... en spectacle de rue, bien que nous n'étions pas précisément dans la rue, c'était superbe". El text dóna precisions sobre el nombre d'actors, fa al·lusions als mitjans interpretatius com la introducció de cançons corals i del joc físic acrobàtic. A més, l'autor descriu l'estil de l'espectacle heretat de la Commedia dell'Arte: posar la parada on sigui amb elements transportables i fàcil de muntar. El vocabulari "les fripes" dóna un color de teatre pobre i d'imatge medieval. Acaba amb l'apreciació personal "c'était superbe". (111)

Gérard Henri Durand (112) destaca en "*Séance-Friction*" la originalitat de traduir únicament amb els recursos gestuals comportaments neuròtics "Ce spectacle est très original ... ce sont des névroses burlesques, névroses étonnantes réalisées par l'entremise uniquement du corps et de quelques accessoires", Manifesta en un vocabulari senzill, a prop del llenguatge popular la seva sorpresa "Une symphonie burlesque ... et en même temps une satire du monde contemporain, de ses névroses et aussi des phantasmes de certains qui n'est pas du tout à piquer des vers !". Fa al·lusió a l'aspecte coral i rigorosament reglat de l'espectacle amb la paraula "symphonie" que revela la seriositat del treball escènic i contrasta aquesta constatació amb una expressió popular que recalca el vessant còmic popular de l'actuació.

Notes: (Traducció nostra)

(111) *L'Information du Spectacle* : "Són a la vegada, comedians, cantants, acrobates. Són vuit i es transformen amb els mitjans més senzills ... Delimiten l'espai d'actuació amb maletes: d'allà surten andròmines i roba vella ... com a espectacle de carrer, tot sabent que no érem precisament al carrer, era superb."

(112) "France-Culture". 20/08/1982: "Aquest espectacle és molt original ... són neurosis burlesques, neurosis sorprenents, realitzades únicament mitjançant tècniques corporals i uns quants accessoris ... una simfonia burlesca... i al mateix temps una sàtira del món contemporani de les seves neurosis i de les fòbies d'alguns que paga el desplaçament !"

P de R., (113) també manifesta sorpresa en el seu comentari crític de l'espectacle "*Terminus Hôpital*", però és una sorpresa gairebé propera a la por, "Guignol et asile: on hésite à rire (mais aussi comment ne pas y céder) devant les gesticulations, les pirouettes des clowns martyrisés qui, sous nos yeux, volent partout ... un spectacle féroce et drôle et d'une fièvre si contagieuse que force nous est d'en subir à notre tour les frissons, les avalanches et les farces". L'autor subratlla l'estranya qualitat del riure que suscita l'espectacle, un riure al llindar del malestar, contraposant vocabularis, "Guignol" i "asile", "clowns" i "martyrisés", "rire" i "subir". És una farsa i un malson ""Le conte burlesque nous fait hésiter entre le feu d'artifice et le cauchemar." Amb "*Terminus Hôpital*" La Mie de Pain explora els límits de la tragicomèdia i de la voluntat de fer riure a partir de situacions tràgiques. Forçar l'espectador a riure, "on hésite à rire", podria generar un cert malestar.

Tots aquests articles són molt acurats i comparteixen la qualitat de l'escriptura, tant en la precisió del vocabulari, com en la riquesa de les imatges que volen suscitar, en la ment del lector o en la de l'oient. Tenen en comú que manifesten la sorpresa davant de la forma i dels universos proposats pels espectacles.

L'article que prefereixo és aquest de Patrick de Rosbo sobre "*Seul ... Les requins !*". Com ja hem esmentat l'espectacle pretenia captar de nou l'interès del públic francès de qui ens sentíem allunyat a causa de les freqüents gires a l'estranger i crec que tenia secretament l'ambició de fer entrar la Companyia en el territori que podríem anomenar "el gran teatre", el teatre de què parlen "els grans crítics", Volíem interessar el públic popular, que evidentment no volíem perdre, però també cridar l'atenció dels especialistes. Amb "*Seul ... Les requins !*" per primera vegada ens trobàvem confrontats a les qüestions fonamentals de l'escriptura d'un text, de la dramàtúrgia, no solament d'una escriptura del gest. El resultat va sobtar el nostre públic popular i la Companyia de La Mie de Pain, davant d'aquesta reacció a la qual no estava acostumada, va fer marxa enrera. Cap altre espectacle de la Companyia no ha estat tant arriscat, al meu parer.

L'article entusiasta de Patrick de Rosbo (114) descriu perfectament la impressió impactant que li havia deixat l'espectacle: "on patauge littéralement dans la poussière, dans la crasse, dans la boue, dans une sorte de gaudriole tragique où s'ébrouent avec jubilation, avec rage quelques acteurs ringards, oubliés de Dieu et des hommes.". Aquesta apreciació em fa pensar que no èrem lluny d'aconseguir el nostre objectiu i que simplement ens ha faltat la fe i la confiança en nosaltres mateixos o la maduresa suficient per defensar la nostra creació a totes totes.

Notes: (Traducció nostra)

(113) *Le Quotidien du Médecin*: "Guignol i manicomi. Dubtem si riure o no (però també com podríem evitar-lo) davant de les gesticulacions, cabrioles dels clowns martiritzats que corren pertot arreu ... un espectacle ferotge i divertit, d'una febre tant contagiosa que solament podem patir al nostre torn els calfreds, allaus i farses." "El conte burlesc ens fa dubtar entre el foc d'artifici o el malson."

(114) *Le Quotidien de Paris*: "Trepitgem literalment la pols, la brutícia, el fang, en una mena de acudit tràgic on es rebolquen amb joia, amb ràbia alguns actors casposos oblidats de Dieu i dels homes."

Escrit amb una joia evident, el text posa en contrast l'univers brut, sordid ("la poussière" "la crasse" "la boue") i l'energia desbordant de felicitat dels actors per representar el barroquisme de les situacions ("s'ébrouent" "jubilation" "rage"). Si P de R. troba per "*Terminus Hôpital*" les paraules justes per definir la qualitat particular del riure que provoca l'espectacle, ("subir ... les farces"), Patrick de Rosbo amb "gaudriole tragique" aconsegueix un efecte semblant. "Ici l'outrance est reine, l'hystérie s'étale avec une allégresse conquérante".(115) Subratlla l'exageració volguda dels personatges i dels efectes, i el plaer evident dels actors per representar monstres i per desencadenar la bogeria joiosa de situacions extremades. Posa en relleu el gran invent de l'espectacle que era justament l'alliberament "hic et nunc" de l'energia vital per no-res. "La mise-en scène d'Yves Kerboul fait opportunément souffler l'orage sur cette bataille de puces". Finalment, anomena "l'expressionisme allemand" com inspiració amb "ces monstes charbonneux, livides qui nous inquiètent plus qu'ils nous divertissent".

És interessant ara fer una constatació important: el subjecte intrínsec de l'espectacle, que no escapa a la perspicàcia de André Gintzburger, gran admirador de l'espectacle, i especificat en el seu "Blog" (116) ("Il y avait longtemps que je n'avais pas vu remettre en question LA CULTURE. Au contraire, les autres l'interrogent avec avidité. LA MIE DE PAIN renoue avec le courant qui la CONTESTAIT. Le contenu de SEUL... LES REQUINS ... je le crois profondément corrosif, car mettre en cause la culture d'une société, c'est s'attaquer à la Société elle-même, au-delà du jeu politique, au niveau des racines") passa desapercbut a Patrick de Rosbo. Per a ell, l'espectacle és una sàtira, que a més, no és prou valenta, que agafa per blanc, el teatre a l'antic: "La Comédie Française de papa en prend pour son grade" i doncs, lamenta que no es faci "La satire de nos précieux d'aujourd'hui" (115)

És aquí on el treball crític és rellevant: La Mie de Pain no ha pensat en criticar el teatre a l'antic fent l'espectacle, sinó que volia parlar de la bogeria de la creació que aïlla el creador, de la vanitat dels sistemes culturals. Si aquest aspecte no era percebut amb prou claredat, era responsabilitat del treball ulterior dels actors de fer passar el missatge amb més netedat. L'explotació de l'espectacle, poc extensa no ha permès abastar el propòsit.

Per acabar aquest paràgraf sobre la manera d'escriure articles que parlen de La Mie de Pain, notem una diferència entre els articles francesos que tenen una tendència a expressar-se més emotivament amb interjeccions i a base de metàfores, i els articles estrangers més analítics i racionals.

Notes: (Traducció nostra)

(115) *Le Quotidien de Paris*: "Aquí l'exageració esdevé amo i senyor, l'histerisme s'escampa amb alegria ... la posada en escena d'Yves Kerboul esventa la tempesta al cim d'una batalla de puces ... l'expressionisme alemany ... els monstres empastifats o lívids que inquieten més que no pas diverteixen." "La Comédie Française rep una plantofada" "la sàtira dels actuals intocables"

(116) "Feia temps que no havia vist la cultura posada en qüestió ... Ans al contrari, els altres l'interroguen amb avidesa ... La Mie de Pain es connecta de nou amb el corrent que la contestava. Considero el contingut de "Seul ... Les requins ! "realment corrosiu, perquè posar la cultura d'una societat en tela de judici és atacar la societat mateixa, més enllà del joc polític, a nivell de les seves pròpies arrels"

Citaré dos exemples interessants d'articles crítics que desenvolupen la vessant anàlitica: un és de *La Presse de Tunisie* del 20/12/1982 de A.N. ', l'altre és d'en Xavier Fàbregas a *La Vanguardia* del 04/08/1984. Tots dos parlen de "*Séance-Friction*" com la majoria dels articles estrangers.

Xavier Fàbregas comença per remarcar que "El estreno de "*Séance-Friction*" ... podría resolverse con unas cuantas frases laudativas al uso: el público no cesa de reír ... considerar cuáles son los procedimientos de la Compañía sería una labor mucho más compleja por la simple razón de que el espectáculo también lo es". El to és seriós i didàctic amb un gran voluntat de clarificació. Segueix després amb una anàlisi de "la propuesta plàstica" i de la interpretació de "los ocho personajes que de manera infatigable constituyen ... máscaras surgidas de una Commedia dell'Arte del siglo XX" però subratlla que "de una vida social uniformizadora que se manifiesta, sin embargo, en el rebrotar de una individualidad acorralada y enfermiza". En conclusió adverteix que la lectura de l'espectacle es complexa amb "una riqueza de matices que van mucho más allá del gag".

El mateix to objectiu presideix l'article de Tunísia que és l'únic que intenta una anàlisi estructural "Plans horizontaux des images, plans verticaux des signes ... on peut y voir une suite de symboles. Chaque signe dans une suite d'échos Fatras ? Fouille tout ? Jamais ... les climats s'enchaînent avec explosion dans l'irrespect des codes et des manières, à la recherche du plaisir et de l'émotion."(117)

L'article intueix un joc de forces entre la construcció estricta de la història que la mecànica dels gags exigia i l'explosió emotiva "hic et nunc" de la interpretació dels actors.

Notes: (Traducció nostra)

(117) *La Presse de Tunisie*. " Plans horitzontals de les imatges, plans verticals dels signes ... podem veure-hi una sèrie de símbols. Cada signe en una sèrie d'ecos ... Poti poti ? Barreja ? Mai ... les atmosferes s'encadenen explosivament respectant poc els codis i les maneres, buscant el plaer i l'emoció."

3.3. Què s'escriu sobre La Mie de Pain?

La impressió dominant que transmetien els espectacles de La Mie de Pain era el gran dinamisme físic i molts periodistes expliciten la seva sorpresa davant de la despesa d'energia : de "une orchestration endiablée", expressió utilitzada per F. de Biran (*Dernières Nouvelles d'Alsace*, 12/1981) a "quel rythme! ... Le dynamisme physique des acteurs est constant." de M.W. (*Dernières nouvelles de Saverne*, 03/12/1981), parlant de "Séance-Friction", a "orchestration endiablée où grotesque et absurde conbinent avec allégresse" de Véronique Fraissinet, parlant de "Terminus Hôpital", *Le Parisien*, 08/03/1986, el tema és recurrent.(118)

En general, relaten que es troben davant de caricatures, és a dir, formes estilitzades i amplificades de la imatge real, portades a l'exponent grotesc: H.O, *Saarbrücken Zeitung*, 02/06/1981, parla de "caricature d'aujourd'hui" pour "Blanche-Neige", Christian Moncelet pour *Semeur-Hebdo*, 02/09/1982, per referir-se a "Séance-Friction" de "elle dénude la relation ambiguë du maître et de l'esclave, pousse à la caricature inspirée les conflits ..." i Dominique Perez, *Ouest-France*, 11/1984, de "nous imposer un monde déformé par des verres grossissants" per "Seul .. Les requins !"(119)

Sovint fan referència a l'univers del cinema mut i de les pel·lícules de l'expressionisme, així com també al món dels còmics, per aproximar el lector a l'estètica dels espectacles. Efectivament, aquests referents eren font d'inspiració per la Companyia: "C'est une irrésistible bouffonnerie qui tient des meilleurs sketches rassemblés de Laurel et Hardy, des bonnes B.D. ..." constata X.R. sobre "Blanche-Neige", *Nouvelle République*, 09/04/1981, Joan de Sagarra segueix amb "ensartando un gag tras otro como en los mejores tiempos del cine mudo", en el comentari de "Séance-Friction", *El País*, 23/04/1985. Ja hem fet referència a "rêver devant leurs galipettes démentes aux expressionnistes allemands" de Patrick de Rosbo, per "Seul ...Les requins !".(120)

Noten el tracte especial reservat als objectes i accessoris que es transformen i adopten un ús diferent a l'original. Aquesta transformació afecta també el cos dels actors, que esdevenen objectes o animals. "Les objets de tous les jours ... ont subi une transformation plastique pour prendre d'une façon merveilleuse les formes imaginaires souhaitées", H.O , *Saarbrücken Zeitung*, 02/06/1981, per "Blanche-Neige", "Des flûtes se transforment en épées ou en poignards, des chaises pliantes en boucliers ... une idée folle en suit une autre ... cette même femme promène son amant haletant à la laisse."Dietlind Karasek, *Badische Zeitung*, sur "Séance-Friction" (121), 17/06/1982.

Notes: (Traducció nostra)

(118) "Orquestració endimoniada", "Quin ritme ! ... El dinamisme físic dels actors és constant." "orquestració endimoniada on grotesc i absurd es combinen amb alegria"

(119) "Caricatura d'avui dia ..." " Despulla la relació ambigua de l'amo i de l'esclau, porta a la caricatura inspirada els conflictes .."imposar-nos un món deformat per lents d'augment ..."

(120) "És una pallassada irresistible que té alguna cosa a veure amb els millors sketches agrupats de Laurel i Hardy, dels bons còmics ..." "somià davant les seves tombarelles boges als expressionistes alemanys"

(121) "Els objectes quotidians ... han sofert una transformació plàstica per agafar les formes desitjades per la imaginació d'una manera meravellosa" "flautes es transformen en espases o punyals, cadires plegables en escuts ... una idea boja seguida per una altra ... aquesta mateixa dona passeja el seu amant panteixant lligat a la corretja"

Una altra idea predomina en els articles, la idea del món a l'inrevès o de veure el món de l'altre costat del mirall. Així H.O. del *Saarbrücken Zeitung*, ja citat prèviament, diu de "*Blanche-Neige*" que és "un univers féérique complètement à l'envers". I Josep Urdeix precisa per "*Séance-Friction*" que "a primera vista podria parecer que uno se encuentra ante un concierto bufo. Pero pronto se descubre ... que la pirueta cómica ... es sólo un pretexto para un trabajo más complejo ...

"*Séance-Friction*" nos conduce hasta los resquemores del alma, ante el mundo de complejos ..." *Correo Catalán*, 04/08/1984.

Reg Skene del *Winnipeg Free Press*, 03/06/1986, opina el mateix, "Fantasy veers into nightmare and laughter more than once pierces the veil which covers darker social and psychological secrets". Aline Gélinas va més lluny amb la seva anàlisi del "corps fictif" en *La Presse de Montréal*, del 27/05/1986: agafa l'espectacle de La Mie de Pain com exemple per explicar que el mim contemporani "se permet de reproduire des réalités invisibles, de donner à voir des abstractions, les mouvements de l'âme de la conscience des personnages". Estem a prop de Decroux, "le mime nous fait faire ce que Freud nous fait dire" (122)

Un eix de reflexió diferent estableix lligams entre l'aspecte coral i la música. És el punt de partida de Kenneth Rea en *The Guardian*, 26/01/1987, "*Séance-Friction*" "it has some of the finest ensemble clowning I have seen for years ... every moment is packed in visual surprises and gags that ricochet around the stage with the complexity of Bach fugue". Una imatge similar inspira Marine, *La Réunion*, del 28/02/1987, "symphonie burlesque où au delà des éclats de rire, résonnent en sourdine les accents graves et discordants de l'ambiguïté humaine" et Véronique Fraissinet pour "*Terminus Hôpital*", *Le Parisien* del 08/03/1986, "les comédiens en plein délire parfaitement à l'unisson pour cette symphonie burlesque" (123)

En contrast, periodistes més atents a veure la representació com acte únic i irreplicable, i no tant com a construcció, subratllen el costat "hic et nunc"; és el cas de J-P Giraud, de Nice-Matin, del 15/11/1982, "j'ai eu cette agréable impression d'assister à une improvisation, tant le travail des comédiens dans cette création est important" i de Reg Skene, ja citat, "it is the events themselves that occupy us, not what they may be taken to symbolise. We are taken up with recurring distortion of bodies and relationships". Aquesta impressió de vivència present és la que agradava més a P. de la Buharaye, *Rennes-Poche*, 11/1982, en "*Séance-Friction*", "Les ruptures du rythme, les cris, les gestes et les déplacements, le dialogue en filigrane, tout concourt à nous restituer un théâtre qui redevient celui de la nécessité, suivant la formule d'Artaud." (124)

Notes. (Traducció nostra)

(122) "Un univers de fades a l'inrevès", "La fantasia es converteix en malson, i el riure més d'una vegada travessa el vell que tapa foscos secrets psicològics i socials." "(El mim) es permet de reproduir realitats invisibles, de fer veure abstraccions, moviments de l'ànima dels personatges." "El mim ens fa fer el que Freud ens fa dir"

(123) "Comporta alguns moments de conjunt de clowns dels millors que he vist des de fa molts anys ... Cada moment està ple de sorpreses visuals i gags que reboten com una fuga de Bach." "simfonia burlesca on, darrera dels riures, accents greus i desacordats de l'ambigüitat humana toquen en sordina" "Els comediantes en ple deliri però totalment conjuntats per aquesta simfonia burlesca."

(124) He tingut la impressió d'assistir a una improvisació, tant el treball dels actors dins aquesta creació és important" "Són els esdeveniments que ens interessen, no els símbols que representen. Estem agafats per les distorsions constants dels cossos i de les relacions" "Les ruptures de ritme, els crits, els gestos i desplaçaments, els diàlegs en filigrana, tot això construeix un teatre, que esdevé de nou per a nosaltres el teatre de la necessitat, tal com ho formula Artaud"

Als periodistes no els falten ni les paraules justes ni els recursos teòrics per parlar d'un teatre de gest, tal i com hem vist en aquesta recopilació de crítiques.

Aleshores es confirma la suspició que teníem que les raons de l'absència dels comentaris de la gran premsa parisenca i dels grans mitjans de comunicacions francesos responen a prejudicis sociològics i entrebancs estructurals.

Solament uns quants crítics curiosos i conscients de la seva tasca, s'aventuren fora dels àmbits habituals on treballen, com és el cas de Gérard Henri Durand o de Patrick de Rosbo.

És cert que per formació, els crítics tenen més habilitats per parlar d'un teatre de text i sobretot d'un teatre clàssic. Ara, la raó principal per no cobrir les creacions d'una companyia jove que feia creacions col·lectives de teatre de gest, és que es movien en el circuit de les grans estructures culturals institucionalitzades on La Mie de Pain no tenia accés.

El fet de ser considerada com una Companyia popular que treballava en àmbits de "l'Action Culturelle" l'allunyava de les preocupacions d'una certa èlite acostumada a parlar dels gustos de la gran burgesia.

A més l'evolució de la professió cap a una indústria cultural no afavoria una companyia com la nostra, que si bé disposava de prou recursos econòmics com per fer viure els seus membres no podia permetre's el luxe de gastar molts diners en publicitat.

Un text molt interessant de la revista, *Acteurs*, del 07-08/1986, cita La Mie de Pain que actuava *Terminus Hôpital* a Avignon "off" per explicar les dificultats de promoció de les companyies independents, i fa referència a la poca freqüentació de públic que l'espectacle havia tingut a l'hivern quan es representava al Théâtre Aux Amandiers de Paris : "On n'est pas venu, pas assez sans doute, et comme la troupe n'avait pas les moyens financiers de s'offrir plusieurs dizaines de millions de centimes en publicité payante, ce qui hélas devient actuellement le seul moyen de contrebalancer la démission des informateurs rédactionnels ... Espagne, Allemagne, Pays-bas, dans ces pays, La Mie de Pain déplace des foules. Curieux, non ?"(125)

Notes: (125) (Traducció nostra)

"No han vingut, no han vingut els que havien de venir, i com la troupe no tenia prou mitjans financers per pagar diverses desenes de milions de centíms en publicitat, que malauradament és actualment l'única manera de contrarestar la dimissió dels informadors de la premsa escrita ... Espanya, Alemanya, Països-Baixos, en aquests països La Mie de Pain desplaça gentades, curios, no ?"

CONCLUSIÓ

Creació col·lectiva i l'actor abans que res

Sempre, La Mie de Pain ha triat ser una companyia independent.

No és pas que no hagi tingut ofertes d'implantació en una ciutat i de col·laboració amb estructures culturals municipals, però aquestes proposicions venien de municipis de regions franceses i suposaven el trasllat de la Companyia fora de Paris. Per a alguns membres de la Companyia deixar Paris suposava un gran sacrifici i com les decisions del grup es prenen per majoria, aquestes proposicions no van prosperar mai.

Recordo particularment l'oferta de l'A.T.P. de la Roche Sur Yon, al 1984, que buscava un equip professional potent per ajudar a desenvolupar l'estructura molt eficient que havia creat. L'A.T.P. tenia un públic fidel que emplenava el Théâtre Municipal, gràcies a la política de programació encertada que havia portat a terme, i bones relacions amb l'Ajuntament, que recolzava la seva tasca. L'Associació buscava un grup per donar-li prestigi i més credibilitat regional, que creés els seus espectacles allà i que s'encarregués de la part pedagògica: tallers a les escoles i instituts, formació dels aficionats i creació d'espectacles didàctics per a escolars. Evidentment un ventall tant ampli d'activitats requeria una presència permanent al municipi, però per a alguns components de la Companyia una perspectiva d'aquestes característiques no encaixava amb els seus paràmetres de vida.

Malauradament, la tendència general de la societat a convertir "l'Exception Culturelle", segons la terminologia usada aleshores per qualificar la preservació del sector de la cultura de les temptacions del "mercat", en justament una "indústria cultural", no facilitaria l'existència de grups independents que no tenien prou capacitat comercial. Poc a poc la tendència serà d'assimilar els grups independents al concepte d'empresa privada. Si bé La Mie de Pain tenia bastants habilitats per administrar-se, el que no tenia era prou mentalitat empresarial : la idea de buscar espònsors privats, d'espavilar-se amb crèdits bancaris i fer malabarismes financers era simplement fora de context.

Els grups que varen triar una implantació regional en aquest moment varen fer una elecció molt més judiciosa, com el *Royal de Luxe* que es va implantar a Nantes en aquells anys i que va prosperar.

L'altra característica de La Mie de Pain és que es considerava sobretot un equip de creació i en aquest cas diria que la creació pròpia s'havia convertit en l'obsessió del grup. Per això, els espectacles més potents de la Companyia "*Séance-Friction*" i "*Seul...Les requins !*" expliquen vivències de grups tancats a l'escenari i com obligats a crear. Simplement parlàvem de nosaltres mateixos, de la nostra ben particular bogeria. Mirant la trajectòria del grup amb perspectiva, diria que simplement experimentàvem un procés inherent i paradoxal a tot teatre: el fenomen de l'assaig. Si ens parem a pensar, és curiós que el teatre que s'adreça al món es generi lluny del món. Si la funció del teatre és prendre el públic com a testimoni, sinó per increpar-lo, si més no per desvetllar les seves inquietuds sobre el present històric, la fase reflexiva que el crea es fa en assajos que aparten els artistes de la vida normal, en llocs tancats i aïllats, amb autarquia. El fenomen de la creació requereix obligatòriament aquest temps d'exili voluntari ? El grup de La Mie de Pain tenia la tendència a tancar-se sobre si mateix fins a tal punt que va arribar a refusar possibilitats de treballar en contextos diferents : Pierre-Jean Valentin li havia ofert treballar amb ell en un projecte a Alemanya i Jean-Marc Molinès recorda una

proposició de Jacques Fabbri (126). El grup sempre optava per la continuïtat en la recerca pròpia, en un recolliment gairebé monacal en llocs d'assaig que ja per si mateixos estaven apartats o si més no, al marge de les institucions culturals. Hem muntat "*Blanche-Neige au royaume de Fantochie*" en una fàbrica ocupada pels obrers, a Saint-Ouen, al cor del mercat dels encants, "Les Puces" de Paris. Els treballadors de la Impremta Chaix estaven en lluita des de feia molts anys i el Comitè Obrer d'Ocupació ens havia deixat dos espais : un d'ampli que servia de sala d'assaig i un de més petit que utilitzàvem com a magatzem d'accessoris. El grup havia pintat i emmoquetat l'espai principal. Gilbert Épron recorda com fèiem footing per escalfar al mig de les màquines dels tipògrafs. Hem produït totes les altres creacions de la Companyia, a Antony, una ciutat dels afores de Paris, a la Cité Universitaire, davant per davant del parc del Château de Sceaux. Encara que ho poguéssim semblar, no era un lloc oficial: el teatre estava abandonat i servia de tant en tant, molt esporàdicament, per fer sessions de cinema per als estudiants. Hi havia molt pocs focus penjats, però l'escenari era bastant gran i la relació públic-sala era bona. El lloc s'havia convertit en el nostre santuari: podíem viure allà en autarquia. Al migdia, hi havia servei de menjador a la residència d'estudiants que podíem utilitzar i travessant el carrer, tot el Parc de Sceaux per córrer i entrenar-se abans de començar els assajos. També hi havia una sala darrera l'escenari on podíem deixar els decorats i l'atrezzo dels espectacles. Allà, quan no hi havia "bolos", seguíem el nostre ritual de creació: per començar, una estona de footing, escalfament acrobàtic que dirigia Gérard Chabanier, com ex-alumne de l'escola de circ Fratellini, escalfament teatral que dirigíem per torn un de nosaltres, recerca de personatges i dels gags, i finalment interrogació sobre la història en comú. El caràcter auster i sistemàtic de les sessions donava fruits : al final, hem assolit un gran nivell com actors i les nostres creacions no deixaven indiferent cap espectador. Personalment, aquesta falta d'obertura cap a l'exterior, em va oprimir particularment a partir d'un moment precís, determinat : va ser just després de la creació de "*Seul ... Les requins !*". Em vaig sentir buida, buida fins i tot per crear a l'escenari personatges nous. No vivia res fora del grup i aquesta absència de vivències personals perjudicava finalment el mateix procés de creació. A més tenia la sensació que havia invertit molt de mi mateixa en l'última creació, i si hi afegim un aolliment més fred per part del públic així com la sensació que el Grup no defensava prou l'espectacle, tot el context m'ha fet dubtar de les meves capacitats i de les capacitats del grup. No vaig participar en els processos creatius ulteriors, i simplement he continuat com a actriu de "*Séance-Friction*", Crec que tots els membres de la Companyia han viscut en un moment o l'altre un sentiment similar: fatalitat de tot procés de creació o especificitat de La Mie de Pain ? L'absència d'obertura a l'exterior ha acabat ofegant el grup.

El Grup de La Mie de Pain era molt heterogeni, amb personalitats singulars i fortes que provenien d'horitzons diferents: alguns eren de Paris, altres de fora. N'havia d'autodidactes, altres amb formació acadèmica. Evidentment hi havia conflictes d'ambicions, però mai cap personalitat ha pogut imposar-se gaire temps com a líder indiscutible de la Companyia : era una particularitat del grup que comentaven a vegades entre nosaltres mateixos. Altres grups tenien aquesta figura: J.L. Courcoult era el director incontestablement de Royal de Luxe i Les Deschiens era la Companyia de Jérôme Deschamps, que havia inventat l'estil dels espectacles.

Notes: (Vid) (127) Testimoni adjunt de Jean-Marc Molinès

Aquesta situació generava que totes les decisions del grup depenien de pactes i votacions. Segurament perdiem molt de temps i energia en discussions tant per administrar la Companyia com per crear espectacles. Però, com aquesta dinàmica particular va mantenir-se durant deu anys, crec que el problema del líder era un fals problema que n'amagava un altre de més crucial, l'absència de la figura de l'escriptor o de l'autor dramaturg, en fi, de la persona que, dia a dia reflexiona amb distància, sense ser actor o director, sobre el procés del treball a l'escenari i treballa la substància de l'espectacle com a "text" amb paraules o no. I no hauríem de confondre aquesta figura amb el líder.

En el programa de Autre Théâtre'82, Peter Bu fa al·lusió al problema de l'autor: "ce festival souhaite attirer l'attention des auteurs potentiels de pièces pour le théâtre gestuel. Jusqu'à présent, les spectacles de ce théâtre sont le plus souvent des créations des acteurs eux-mêmes mais c'est une pratique qui atteint vite ses limites"(128)

La tasca de l'autor, de fet, es feia, però era repartida entre els membres del grup i Yves Kerboul, que hi contribuïa amb una implicació diferent segons els espectacles.

L'elaboració de "*Blanche-Neige au royaume de Fantochie*", funcionava encara com un taller i Yves era present a tots els assajos, L'estil havia estat inventat en els espectacles anteriors. Provenia del treball de màscara i de cor. El joc era coral i els actors actuaven molts personatges. El teatre era èpic i no dramàtic, per això la trama era un conte conegut: l'espectador no s'interessava per què passava en una història que coneixia sobradament, sinó que parava atenció sobre el com s'explicava el conte. Un narrador intervenia per recordar els episodis i seguien diversos quadres paròdics. La invenció, col·lectiva, feta a base d'improvisacions dels actors sobre les situacions de la història i filtrada per la mirada de Yves Kerboul consistia en troballes fantasistes sobre els objectes i el joc físic dels actors, destil·lant una visió irònica del conte. Dins aquest cas destriar què prové del treball dels intèrprets i què prové del treball del director no té sentit, el text neixia de la interacció de proposicions de jocs.

"*Séance-Friction*" té un procés d'elaboració molt interessant. Prové d'un espectacle de clowns anterior elaborat per Robin Renucci, Gérard Chabanier et Gilbert Épron "*Les Brancolis*", nascut de la fascinació que Gérard Chabanier tenia pel burlesc de les pel·lícules del cinema mut. Havien creat un espectacle de gags molt eficient de 40 minuts on els seus talents de Gagmen s'esplaiaven. Quan s'ha posat la qüestió de fer un espectacle nou després de "*Blanche-Neige*". Laurent Carouana i jo mateixa vam proposar a la resta de la Companyia d'estendre a una orquestra la proposició dels tres clowns músics. La generositat artística de Gérard i Gilbert de cedir la seva creació al grup ha permès crear un ambient propici a l'eclosió d'un real treball d'equip en col·laboració on tothom s'ha posat al servei de tothom. Quan hem tingut dos hores de material improvisat, hem fet venir Yves per destriar les proposicions i reglar la direcció.

Notes: (Traducció nostra)

(128) "Aquest festival vol cridar l'atenció dels autors potencials d'obres per teatre gestual. Fins ara, els espectacles d'aquest teatre són creacions dels actors mateixos, però és una pràctica que aviat troba els seus límits"

Amb “*Séance-Friction*”, no s’ha plantejat el problema de l’autor amb l’acuitat que es posaria en els espectacles posteriors perquè l’espectacle és recolzava en el talent de Gérard i Gilbert per trobar gags, l’habilitat dels altres actors a trobar lazzi en relació amb personatges elaborats a partir de la seva pròpia personalitat i el funcionament de l’èquip que feia ofici de dramaturg amb ull crític.

A partir de “*Seul ... les Requins !*”, s’ha posat el problema de quina història explicar, quin univers traduir, què explicar del món contemporani i de nosaltres mateixos. Gérard tenia un petit text elaborat a partir de “*Lord of the Flies*” de William Golding. Per procediment metafòric i a base de treball escènic, els nens perduts sobre l’illa deserta han esdevingut nosaltres mateixos, comedians aïllats al mig de la seva pròpia creació i oblidats del món. Sense autor, només podíem parlar de nosaltres mateixos.

“*Seul ...Les requins !*” posava en qüestió la nostra utilitat, la nostra bogeria de creadors i també il·lustrava el nostre plaer intacte per actuar. Yves ha intervingut al final del procés per posar racionalitat en un gran poema col·lectiu que era el crit del cor d’un grup deseparat davant la seva responsabilitat de respondre a les expectatives d’un públic que l’esperava.

Amb la presència d’un autor, capaç de posar la seva capacitat poètica al servei del treball a l’escenari, la feina de creació hauria estat més fàcil i agil. Segurament hauríem evitat conflictes entre nosaltres i el desgast personal consegüent. Però de tota la meva experiència al Théâtre de La Mie de Pain, n’he tret una convicció: el gran teatre s’escriu a l’escenari, amb el cos dels actors, amb les proposicions de joc que es creen entre l’actor improvisant i la mirada exterior d’un director que el guia. L’autor esdevé necessari per la seva capacitat poètica i els seus coneixements dramàtics, però ha de ser un membre de més de l’equip i la seva contribució ha d’evolucionar al mateix ritme que l’espectacle. “Le texte au théâtre n’est pas premier, il n’est pas second non plus, mais qu’il n’y a pas de hiérarchie... c’est pour cela que je considère tous les éléments concrets sur la scène (la parole fait partie de ces éléments concrets) comme les mots du poème théâtral” constata Joël Pommerat (129)

Notes: (Traducció nostra)

(129) document Aneth . “El text al teatre no és pas primer, no és pas segon, no hi ha jerarquia. És per això que considero que tots els elements concrets sobre l’escenari (la paraula forma part d’aquests elements concrets) com els mots d’un poema teatral”

ANNEX

Carta de Catherine Mouchet

Bon, je me lance, un peu au hasard et avec ton questionnaire, je t'ai fait attendre assez longtemps comme ça.

Le choix de l'école Charles Dullin.

Fait pendant l'été qui a suivi le bac, premièrement, parceque c'était la moins chère, pas seulement par souci d'économie, mais aussi parcequ'il me paraissait attirant de séparer le travail théâtral et l'argent, un peu le contraire de ce que j'ai entendu l'acteur Benoit Poelvoorde raconter (il était dans une école de dessin, s'apprêtait à publier son premier album, a joué dans le court-métrage d'un copain, puis dans son long-métrage ensuite il a eu cette phrase: "Quand j'ai vu ce que je gagnais au cinéma!"). A prendre avec humour, mais c'est tout de même un démarrage différent.

Ensuite le nom de Charles Dullin. Il m'a évoqué une ambition théâtrale. Un travail de troupe. Aussi un travail sur les textes de théâtre que pour le coup je n'ai pas trouvé dans l'école. Mais la notion que tout ça se prépare et se prépare à beaucoup. Et aussi un tempérament, on est acteur parcequ'on a du caractère (et non pas parcequ'on séduit), c'est peut-être dû, en plus de son talent, à son physique, qui n'est pas celui de Gérard Philippe. C'est intéressant d'être particulier.

Et donc évidemment en opposition, presque par snobisme, à l'école Florent qui me paraissait pour acteurs narcissiques.

Il me semble y avoir appris plein de choses en ce qui concerne le travail d'ensemble; il me semble aussi qu'elles manquent à beaucoup d'acteurs qui seraient peut-être du coup un peu trop centrés sur eux-mêmes. Par contre il m'y a manqué le travail sur le texte et l'idée que pour jouer il faut se servir de soi-même, donc il est nécessaire d'apprendre à se connaître et aussi l'idée que le théâtre doit parler du monde, on peut donc se servir de tout, ce que l'on observe tous les jours, ce qu'on lit dans le journal, ce qu'on lit dans un livre, tout cela n'est pas séparé, ce n'est pas seulement un artisanat.

Voilà, ce qui m'attirait au théâtre et qui continue à me motiver dans mon travail, c'est la communication qu'il peut y avoir entre deux acteurs sur scène. Cela m'avait frappé en allant voir une mise en scène de Jean-Louis Barrault quand j'étais au lycée, j'ai eu l'impression que deux acteurs sur scène se raconteraient toujours plus de choses que les deux mêmes personnes au café. Grâce au jeu on arrive à raconter des choses qui ne peuvent pas se dire dans la vie. Et je ne pense pas à des choses particulièrement profondes ou, je ne sais pas archétypales, mais au fait que ce soit amusant d'être à deux devant tout le monde est plein de vie, libère d'un certain empêchement habituel. Il peut y avoir une petite grâce là dedans. Et je pense que le spectateur l'apprécie.

Je laisse mes anciens amis de La Mie de Pain parler de Beaubourg et du Forum des Halles qui ont vraiment été un lieu formidable à l'époque pour faire ces petits spectacles puisque ce sont eux qui en ont eu l'idée, je n'ai fait que suivre.

Elisabeth, dis moi un peu plus ce que tu voudrais, je suis prête à y réfléchir, d'ici là, amitiés,
Catherine



Catherine Mouchet en el paper de Blancaneus

DOSSIER DE GILBERT ÉPRON



Le Théâtre de la Mie de Pain

Quelques souvenirs en vrac de Gilbert EPRON de 1978 à 1992

- 1 - La formation**
 - 2 - Un groupe en sortie d'école**
 - 3 - Un travail collectif au profit d'une carrière individuelle**
 - 4 - Un langage de jeu commun**
 - 5 - Les lieux de création**
 - 6 - L'équipe et le fonctionnement de la compagnie**
 - 7 - La découverte du métier**
 - 8 - Les années 80 et un théâtre visuel en plein boum!**
 - 9 - Créations et spectacles**
 - 10 - Les tournées**
 - 11 - L'auto production**
 - 12 - La vie de la troupe**
 - 13 - L'essor et le déclin du groupe**
 - 14 - "L'après" Mie De Pain**
 - 15 - Pour Conclure...**
 - 16 - Documents**
 - 17 - Liens internet**
 - 18 - Quelques photos personnelles**
-

1 - La Formation

Tout a commencé à l'école... L'école Charles Dullin.

Elle officiait à l'angle de la rue Rambuteau, en face du trou ... le futur quartier des Halles de Paris.

Dans l'enceinte d'un ancien petit commerce, cet endroit de trois pièces minuscules accueillait une quarantaine d'élèves pour la plupart débutants.

L'école, sous la direction de Mme Monique Hermant-Bosson, pratiquait une pédagogie sur deux ans et en proposait une troisième sous forme d'Atelier privé dans un autre lieu parisien.

"Chez Dullin", l'ambiance y était assez "Théâtre" et assez peu orienté sur l'entrée dans le milieu proprement dit des professions d'acteur de cinéma et de télévision. En évinçant le culte de l'individualité au profit d'un esprit de troupe et de jeu " sur un plancher ", l'apprentissage développait plutôt une approche globale de l'expression théâtrale: les bases et le travail de scène.

Préparant les plus tenaces à l'entrée au conservatoire National de théâtre de Paris, mais aussi, pour certains autres, irréductibles et coriaces, à une future aventure de vie théâtrale en compagnie.

Les professeurs de l'époque: Madame Monique Hermant, Messieurs Yves Kerboul, Charles Charras, Paul Lera, Pascal Toutain et Madame Odile Loquin, se partageaient les élèves ainsi qu'une secrétaire qui s'occupait de l'administration.

- La première année, axée sur la découverte du jeu de comédien, pointait l'accent sur l'expression gestuelle: découverte corporelle et émotionnelle, basée sur la décomposition des trois parties vertébrales Tête / Buste / Bassin ainsi que l'étude du mouvement, le mime, le jeu choral et le théâtre masqué, (neutre et de caractère) .le chant et la danse accompagnaient aussi les balbutiements d'un premier travail de scène.

- La seconde année s'orientait sur le texte, puis abordait le personnage, la comédie Dell'Arte, la tragédie et pour finir l'étude et la préparation d'une pièce montée en fin d'année.

L'improvisation et le développement de l'imaginaire tenaient une place importante dans le programme, mais étaient aussi accompagnés d'autres disciplines comme la poésie, la petite acrobatie et un atelier de scénographie sur un thème ou un texte défini chaque saison.

Pour mettre à l'épreuve les talents naissants, d'auteur, de metteur en scène, d'interprète ou autre, les élèves les plus "confirmés" avaient la possibilité de monter un cabaret, et le jouer en public.

- La troisième année proposait facultativement à une dizaine d'assidus ainsi que d'autres venant d'horizons différents, de continuer la formation deux fois par semaine dans un atelier libre.

Nourris des rudiments de ce "théâtre à la Dullin", c'est au sein même de cet Atelier, animé par un professeur de l'école: Mr Yves Kerboul . que tout à commencé...

2 - Un groupe en sortie d'école

- La pièce, montée en fin d'étude.

L'intérêt de ce travail, pratiqué dans la plupart des cours de théâtre est évidemment de mettre à l'épreuve l'acquis des élèves, dans la mise en œuvre d'un grand format comme la représentation d'une pièce entière ou le montage de petites formes.

L'apprentissage, enseigné en huis clos au sein des professeurs, est enfin tourné vers l'extérieur et livré aux critiques devant le spectateur, comme il le sera plus tard dans la profession.

Le futur comédien teste, non seulement ses aptitudes dans la mise en œuvre d'une réalisation, mais aussi son endurance à interpréter un rôle entier. Il met en pratique l'enseignement suivi et découvre les "alchimies relationnelles" qui se trament dans une équipe au cœur du processus de création, tant dans le domaine du jeu ou de la technique mais aussi dans ce mélange si explosif et si particulier au théâtre de l'individu et son égo face au projet collectif,

Le comédien en herbe fait alors ses choix et se frotte alors concrètement à son métier.

Étape importante dans la composition d'un groupe à venir, cet ouvrage, tendu par les années d'apprentissage à l'école est joué en public et se révèle souvent "déclencheur" pour poursuivre l'aventure en compagnie.

Pour mener sa propre route ailleurs... avec d'autres, ou abandonner.

Encore aujourd'hui, une pièce est mise en œuvre à l'école Dullin avec la promotion de l'année, et elle est jouée en public dans une salle Parisienne.

- Les Ateliers d' Yves Kerboul.

- le chantier scéno d' UP6

Parallèlement aux activités de l'école Dullin,

Yves Kerboul animait un atelier de scénographie dans les locaux de section architecture des Beaux Arts de Paris, rue de Flandre dans le 19 ème arrondissement.

Une pièce y était étudiée, décortiquée, mais cette fois ci sous l'angle de l'espace et des matières, de l'environnement graphique, sonore et lumineux.

Y était abordé la construction de maquettes (parfois grandeurs réelles), l'élaboration de dessins, d'affiches et de masques avec la disposition de matériaux de construction sur place. Par là même, l'invention plastique liée à la représentation d'un texte et son rapport avec le public était sollicité. Une autre approche du théâtre qui tenait à cœur Yves Kerboul et qu'il partageait avec son ami Pierre Bosson, professeur en architecture dans cette même école des Beaux-Arts d'UP6 .

Ce stimulant programme s'échelonnait sur une année, et pour qui s'intéressait à la fois à la mise en scène et à la scénographie, tout en associant la création de fin d'étude de l'école Dullin, de réjouissantes séances de travail, tous les samedi matin,

occasionnant de passionnantes discussions avec prolongation irrémédiable au café d'en face, devant un petit blanc, s'imposaient.

- " Le cour du soir "

Yves tournait occasionnellement pour la télévision et le cinéma, et jouait souvent sur les planches, avec l'équipe de Bernard Sobel au théâtre de Gennevilliers. Ses activités ne l'empêchaient pas d'animer un " cours du soir "...

Invitée par Nelly De Visser, une Amie, qui me fit découvrir le théâtre un an plus tôt, Candide de 18 ans, je me retrouve parmi un petit groupe d'anciens et de nouveaux, une dizaine de personnes entre vingt à vingt cinq ans, réunis pour trois ou quatre heures de travail assidus avec Mr Yves Kerboul.

La plupart préparaient leurs scènes pour le passage ou le " repassage " des concours d'entrées aux "grandes écoles" : Conservatoire, TNS etc .. d'autres prolongeaient l'apprentissage avec Yves, et puis des novices comme moi, découvrait tout simplement les bases !

C'était en 1977.

Dans cet atelier, Yves proposait tout d'abord un échauffement somme toute assez classique: étirements, abdominaux, dissociations, suivit d'exercices de sensations ou de mime,

Suivait une improvisation sur le thème du jour. Nous allions ensuite, individuellement travailler nos scènes, et nous les lui présentions avec tout l'atelier réuni. Un programme immuable de semaine en semaine, basé essentiellement sur l'expression corporelle.

C'est au cours de ces rendez vous théâtraux hebdomadaires, qu'une bonne partie de l'équipe du futur Théâtre de "La Mie De Pain" s'est rencontrée.

3 - Un travail collectif au profit d'une carrière individuelle.

La formation du groupe s'est également réalisée grâce aux "ratages" des concours d'entrées à ces fameuses écoles supérieures. Mettant directement en contact leur promotion avec la profession, il va sans dire que ceux qui sont sortis glorieux de ces examens ont développé par la suite une toute autre carrière. Je pense à deux anciens élèves de l'école Dullin et de l'Atelier d'Yves, Robin Renucci et Catherine Mouchet, qui ont continué leur parcours au sein du conservatoire national de Paris. Taillant leur route, entre autre poussé par cet établissement favorisant les rencontres et les relations qu'il génère, d'autres réseaux professionnels se sont ouverts à eux: comme dans les structures du théâtre subventionné par exemple ou dans les domaines du cinéma et de la télévision.

Quelques uns s'étant vu écarté de ces voies "officielles, individuelles et parfois avantageuses", mais, désirant coûte que coûte continuer dans le théâtre, se sont rapprochés par affinités au groupe existant dans l'atelier (l'union faisant la force). Les autres sont partis, on va dire par élimination naturelle, construire leur chemin ailleurs, autrement, comme dans n'importe quel domaine.

Travaillant sur une pièce de Beaumont et Fletcher intitulé "Le Chevalier de l'Ardant Pilon", Yves nous propose un soir au café de l'école Saint Roch de clôturer l'année avec une réalisation en public. En partant du roman de Victor Hugo, "Notre Dame de Paris", il nous propose d'en concevoir l'adaptation et de la mettre en scène façon Pantomime et Parodique. N'ayant ni moyens financiers ni contacts professionnels ou publics pour jouer en salle, cette réalisation sera conçu pour le plein air, comme un théâtre de tréteaux et d'être rémunéré "au chapeau".

Avec ce précepte "qu'un groupe est plus fort que l'individu tout seul", nous voilà unis avec enthousiasme et quelques naïvetés sur ce projet qui sera monté pour juin 1978. Avec quelques accessoires tenant dans une valise, quelques fripes comme costume, nous répétons la pièce à droite à gauche dans des locaux loués. Au final une pièce d'une quarantaine de minutes interprétée dans un style épique, jouée de façon très corporelle, épicée de tableaux choraux, et assaisonnée de chansons, de quelques marionnettes et un gratouillis de guitare.

Dans un premier temps, "Notre Dame" fut représentée devant quelques personnes à Créteil et à Paris dans un parc et jardin. Rapidement, nous nous apercevons que faire du théâtre dans la capitale est interdit. Ne voulant ni braver l'ordre public ni provoquer l'arrivée impromptue et indélicate de hargneux képis, nous nous sommes alors dirigés sur le terre-plein du centre Beaubourg : l'unique place où le spectacle de rue est "Toléré" dans la capitale.

Sur ses pavés évoluaient en effet de nombreuses animations, et de tout genre. Nous découvrons là, de nouveaux collègues: le cracheur de feu, le joueur de limonaire, le briseur de chaînes, le mime et le magicien, le suiveur, les joueurs de pipeau incas et autres marteleurs sur tambour, et puis le chien et son adorable déjection, enfin toute la faune de la rue, clochards et bien d'autres personnages hauts en couleurs ...

Cette première expérience en public a provoqué un effet "détonateur" sur l'ensemble du groupe.

La facilité de jouer "tout simplement" devant un public, sans artifices et sans les ambages d'une représentation en salle, le contact direct et immédiat avec le spectateur, sans mensonges ni fioritures, sans le joug d'un billet d'entrée, du prix d'une place octroyée...

Nous avons trouvé d'incontournables raisons de jouer, découvert l'indiscutable plaisir d'"être" en représentation, les yeux dans les yeux du quidam. Le véritable salaire en somme... !

Sous l'influence d'Yves,

Une des promotions suivante de l'école Dullin, s'est aussi constituée en compagnie:

Le Théâtre du Matamore, Dirigée par Serge Lipszyc.

En 1986, ce groupe s'est attaché au travail masqué de comédia dell-arte, puis a évolué dans d'autres styles du jeu théâtral. Conventionnée par la DRAC d'Île-de-France, ce groupe a bénéficié à maintes reprises de l'aide du Conseil général des Yvelines et du Conseil régional d'Île-de-France par l'intermédiaire de Thécif (actuellement ARCADl). Elle est en résidence à l'Aria Île-de-France à Pantin et partenaire depuis 2004 du Théâtre d'Auxerre, scène conventionnée.

4 - Un langage de jeu commun

L'enseignement d'Yves et son programme d'atelier ont fondé les bases de notre style de jeu.

- Un Entraînement physique régulier tout d'abord.

Les séances de travail débutaient toujours par une préparation corporelle plus ou moins complète.

Un passage en revue des articulations de la tête aux pieds en travaillant par étirements, et en privilégiant l'expiration sur l'effort. À la fois "gymnastique" et sensitif l'échauffement privilégiait la respiration "ventrale", le souffle et la musculation des Jambes et des abdominaux mais surtout l'articulation maîtresse au théâtre: La colonne vertébrale.

Afin de maîtriser la mobilité et la dissociation des trois essentielles parties expressives que sont la tête, le buste et le bassin: sièges des endroits où résonnent l'intellect et les sens, les émotions, puis les efforts et l'instinct, nous pratiquions un enchaînement immuable d'exercices mettant en fonctions les multiples possibilités de mouvements qu'offre l'empilement de nos vertèbres, avec bien entendu leurs prolongations que sont les bras et les jambes.

Ces trois parties, se répartissant également dans la morphologie du visage, nous en faisons un rapport immédiat avec un panel d'autres exercices concernant le jeu masqué.

- Un travail de masque ensuite

Composition corporelle du personnage et notamment ceux de la commedia Dell'Arte.

Travail avec le Masque Neutre. Explorant des éléments, du rythme de la nature, le chœur, les équilibres de plateau, etc .. Yves Kerboul pointait l'accent sur le tout corporel, comme l'enseignait à sa façon Jacques Lecocq dans son école.

- Improvisations et exercices

Après avoir fait le footing obligatoire, nous passions aux exercices théâtraux mettant en lumière soit un système de jeu ou bien un principe particulier de scénographie.

par exemple en vrac : Le rapport à l'objet, l'identification, la justification, dépossession de l'objet, la manipulation des corps dans l'espace, l'équilibre du plateau, le groupement et l'éclatement, l'écoute, la mémoire, le chœur vocal, la cinétique des corps, etc ...ces travaux d'approches étaient mis en pratique avec des improvisations.

S'en suivait "pour nous finir" une petite séance d'acrobatie au sol, animé par le plus sportif d'entre nous: Gérard Chabanier, qui avait pratiqué les arts du cirque à l'école Fratellini.

Au fur et à mesure des années et à tour de rôle, chacun d'entre nous a animé cet échauffement, ce qui a permis, je pense à certains, d'affirmer compétences et capacités, à gérer un instant le groupe, ou tout simplement d'échanger une nouvelle approche corporelle en partant de propres sensations, ou d'idées acquises ailleurs.

- Travaux de scènes

Durant l'atelier nous répétions à partir de textes divers allant du classique au contemporain, Aritophane Molière, Racine et Shakespeare, Courteline, Tchekhov, Lorca, Beckett, Brecht .. etc

Et par la suite au sein de la compagnie, c'est la création de nos spectacles qui ont primé .

5 - Les lieux de création

l' Atelier à Pyramides

Cet Atelier succédait à celui de Mr Pierre Valde, "un vieux de la vieille" comme on dit, comédien, auteur, metteur en scène au théâtre et cinéma, professeur à l'école Dullin, et qui venait de mourir l'année précédente. Son atelier se pratiquait non loin du " Théâtre de l'Atelier " à Paris, *un des premiers théâtres a être construits en banlieue, sous le nom de " le Montmartre " .*

C'est l'un des derniers qui aient survécu à la démolition de la chaîne d'établissements suburbains qui ceinturait Paris au XIXème siècle. La grande aventure de cette modeste salle de quartier ne commence véritablement qu'en 1922 lorsque la direction artistique est confiée à Charles Dullin. Dullin, qui n'entend en rien céder aux tentations commerciales, précise que son théâtre sera celui de la poésie et de la réflexion. Fin 1940, il confie la direction de l'Atelier au jeune décorateur acclamé pour ses décors et costumes de «Volpone», André Barsacq. Metteur en scène, décorateur, adaptateur, animateur au sens fort, Barsacq ne se borne pas à rencontrer des auteurs : il les suscite. Il ne se contente pas d'engager des comédiens: il cherche ceux auxquels personne n'avait pensé. Après la mort d'André Barsacq en 1973, Pierre Franck lui succède et dirige l'Atelier jusqu'en décembre 1998.

Il y poursuit son travail de metteur en scène tout en veillant à maintenir une grande qualité dans le choix du répertoire (Pirandello, Ionesco, Beckett, Bernhardt, Strinberg...) en fréquente complicité avec, notamment, Michel Bouquet et Laurent Terzieff.

(texte tiré de l'histoire de l'établissement visible sur le site du théâtre de l'Atelier à Paris)

C'est dans le quartier de l'Opéra comique, rue Saint Roch, au métro Pyramides, non loin du Vestiaire des Comédiens,

(un lieu qui ouvrait une fois par semaine et tenu par des anciens du lyrique où beaucoup d'artistes désargentés ou jeunes débutants venaient se vêtir ou trouver un costume de scène gratuitement), que l'atelier d'Yves ouvrait ses portes. Deux fois par semaine le soir de 20h à 23h, dans l'école privée Saint Roch, vidée des élèves de la journée, sous les combles, dans une toute petite pièce de gymnastique, nous passions nos scènes devant Yves, paré de son immuable survêtement bleu.

Par petits groupes, nous profitons aussi au rez de chaussée de l'entrée intérieure du bâtiment, son grand escalier et de quelques classes empruntées à la dérobee pour préparer nos scènes. nous y sommes restés un an.

Après avoir voyagé chez les uns et les autres et quelques salles en location, nous atterrissons à Saint Ouen au cœur des Pucés.

l'usine Chaix de Clignancourt.

Historique de l'imprimerie

En juillet 1845, Napoléon Chaix fonde à Paris l'imprimerie Centrale des Chemins de Fer, spécialisée dans l'impression des actions et formulaires de chemin de fer. Face au succès des nombreuses publications Chaix, une succursale est implantée à Saint-Ouen en 1880: 2500 m de superficie, 60 chevaux-vapeurs et 100 ouvriers (ils seront 260 en 1928).

On y exécute des travaux de composition, de tirage typographique, de la brochure, de la reliure, réglure, etc. L'entreprise familiale ne cesse de se développer et devient vite l'un des plus puissants ateliers d'imprimerie en Europe. Surtout connue pour l'édition des indicateurs de chemin de fer, Chaix imprime également des dépliants publicitaires, des périodiques, des ouvrages. En 1974, le groupe Néogravure qui comprend Chaix (Saint-Ouen) et plusieurs autres entreprises Desfossés, la Néogravure (Issy-les- Moulineaux) et Creté (Corbeil) ainsi que des filiales comme Oberthur (Rennes), la Nea (Lille) et Braun (Mulhouse) se lance dans une phase de "restructuration" Un plan de licenciement est présenté en 1975 prévoyant 410 suppressions d'emploi sur un effectif de 640 personnes chez Chaix. Les salariés réagirent en votant la grève et l'occupation de l'usine. Le conflit, l'un des plus longs de France, dura plus de 5 ans. La municipalité s'engagea durablement aux côtés des salariés en lutte : conseil municipal extraordinaire en 1978 dans les locaux mêmes de l'imprimerie ; opération " mairie ouverte " en juin 1980 ; grève de la faim de solidarité du sénateur-maire honoraire de Saint-Ouen... En juillet 1981, après 68 mois de conflit, l'entreprise put être relancée, après le rachat aux enchères des locaux et du matériel par un acquéreur, avec création d'une nouvelle société employant 47 salariés. (texte tiré de l'histoire de l'imprimerie Chaix visible sur le site de la mairie de Saint Ouen)

Une imprimerie donc, consacrée à l'édition des ces fameux indicateurs professionnels du rail, et qui plantait ses locaux au milieu des Pucés de Clignancourt à Saint Ouen.

En grève depuis quelques années déjà, cet îlot de résistance syndicale nous a hébergé deux ans. Au milieu des rotatives, on nous avait octroyé un bureau, que nous avions aménagé en moquette et peinture.

C'est dans cet endroit que le groupe s'est solidifié, que certains d'entre nous se sont déclarés leur affinités .. artistiques, et que d'autres ont choisit de créer leur théâtre autrement ; Je pense à Pierre Blaise qui après avoir joué dans "Frisson sur le Pavé", a fondé sa compagnie : le Théâtre Sans Toit , avec quelques autres camarades: comme Nicolas Vidal, Didier Balic, Nelly de Visser, Grégoire Cailles, Aurith Missraï, Albert Pigot, Cécile Boyer et d'autres...

A l'entrée de l'usine il fallait faire patte blanche, ou plutôt jaune, car l'ambiance y était légèrement parfumé au pastis.. Nous croisions des gars très sympathiques, mais quelque peu atteints et déprimés par leurs revendications. Ils se relayaient tant bien

que mal pour garder leur usine, et de temps en temps faisaient tourner les machines pour fabriquer du tract. Nous faisions notre footing autour d'un parc d'énormes rotatives et d'armoires où dormaient encore les caractères en plomb rangés dans leur casier. Nous répétions dans une petite pièce séparée en deux par une cloison vitrée, derrière laquelle on pouvait voir évoluer le travail des copains et .. fumer.

Été comme l'hiver, Yves s'enfonçait dans un vieux fauteuil défoncé, récupéré aux puces en face, et menait tambour battant son programme.

Nous avons créé trois spectacles à Chaix : Frisson sur le pavé, Les Brancoli et Blanche Neige.

Dans cet endroit, le cours d'Yves est devenu "Atelier de la Mie de Pain".

Ce nom fut proposé par Robin, ami de Nelly de Visser et dont le copain de l'époque se nommait Joël Pommot. Pour la petite histoire, Joël animait un atelier graphique que je fréquentais avant de faire du théâtre à la MJC de Créteil Village. Ayant quelques fois répété dans cette MJC, et côtoyant toujours ces mêmes personnes, Robin avait remarqué que dans cet atelier de dessin, nous utilisions de la gomme mie de pain, un ustensile que l'on peut malaxer et mettre en forme comme la mie du pain pour effacer le fusain, la mine de graphite ou le crayon de plomb.

En faisant le rapprochement avec le style de théâtre que nous pratiquions : un théâtre pauvre et .. malléable ... en somme "à la mie de pain", il propose au groupe ce nom de compagnie, et nous l'avons gardé.

C'est à la suite de la rencontre avec André Saffar, (qui nous avait vu jouer en plein air sur la place basse du Forum des Halles à la recherche d'un Local), que nous avons atterri à la cité d'Antony

La salle à la cité Universitaire Jean Zay à Antony

André Saffar occupait le lieu avec un atelier de théâtre universitaire qu'il abandonnait, et, conquis par notre travail, il nous a très sympathiquement offert la place.

Située à 20 mn de Paris en RER, à la station Croix-de-Berny en face du parc de Sceaux, où nous allions entretenir nos jambes et notre souffle, cette cité proposait plus de 1500 Logements pour étudiants célibataires. Un Centre sportif des salles d'études, une cafétéria avec un restaurant universitaire et cette fameuse salle polyvalente à disposition des étudiants et dans laquelle nous sommes restés presque 10 ans.

Cette salle d'environ 250 places, possédait un petit plateau en bois de 8 m d'ouverture sur 4 de profondeur avec de toutes petites coulisses en pendrons de velours. Sur quelques perches poussiéreuses en bois que nous pouvions tout de même manœuvrer, pendaient trois ou quatre projecteurs ainsi que ces fameuses rampes d'éclairage multicolores que l'on croise encore au plafond des salles des fêtes. Dans la salle, deux accroches de "face" lançaient la lumière avec le même nombre d'appareils plus ou moins en ordre de marche. Le tout était miraculeusement branché en direct, selon des normes électriques d'une époque révolue à un énorme boîtier de commande à relais situé dans un couloir derrière le plateau coté cour. En fond de scène, l'écran de cinéma fixe servait de temps en temps à un ciné club avec un équipement de velours rouge, bien rouge, qui cadrerait l'ensemble !

Nous avions aussi à disposition deux petites pièces plus ou moins fermées dans lesquelles nous pouvions entreposer du matériel, et bricoler. Par la suite, nous avons obtenu un bureau, situé dans les parties administratives de la cité.

6 - L'équipe et le fonctionnement en compagnie

Les petits boulots.

A mi temps, de nuit, ou quelques heures dans la journée, certains officiaient comme livreurs, d'autres travaillaient dans la restauration, ou dans la régie matériel de magasin, d'autres faisaient des cantines, ou posait pour des peintres... bref, comme la plupart des étudiants, tous, nous jonglions avec nos emplois du temps.

Et puis, rapidement, s'est posé le problème de l'investissement et du temps donné à l'entreprise. Pour avancer, il fallait jouer, s'entraîner tout en mijotant de nouvelles choses et .. ensembles ! donc, s'investir davantage ... ce choix crucial pour chacun s'est fait en deux saisons.

Les premiers pas sur le Pavé

Nous nous sommes rendu compte que le spectacle "Blanche Neige au Royaume de Fantochie", pouvait tenir le coup, qu'il recevait de très bons retours, et surtout que nous avions grand plaisir et grande fierté à le jouer.

Notre Ambition étant de jouer le week-end ainsi que 2 ou 3 jours supplémentaires, si l'argent n'était pas dépensé en fin de journée dans les cafés et restaurants après les représentations, la fin du mois, nous apportait un pécule suffisant pour s'affranchir des quelques heures passées à travailler ailleurs. Nos premières représentations se déroulant sur le parvis de Beaubourg, puis sur la place Basse du Forum des Halles de Paris. Nous jouions 2 à 3 fois par jour avec une " manche" organisée et intégrée au spectacle.

Bénéficiant d'un large public, pouvant atteindre parfois plus de 600 personnes, le chapeau pouvait nous rapporter jusqu'à 250 francs de l'époque dans les meilleurs jour et par personne, soit environ 35 / 40 Euros d'aujourd'hui. Maintenant ce rythme de représentations car le lieu et notre énergie le permettaient, été comme hiver (et je me rappelle avoir joué avec pull, moufles et écharpes alors que les spectateurs du Forum des Halles nous regardaient au chaud à travers la buée collée sur les vitres de la place basse), les contacts se sont multipliés et nous avons pu réaliser nos premiers contrats.

Enfin, la rencontre avec notre premier agent et diffuseur artistique, Peter Bu fut déterminante quand au virage que nous avons tous pris pour laisser tomber nos "petits boulots" ou nos réelles activités professionnelles, comme Elisabeth Cauchetiez par exemple, qui a arrêté l'enseignement du français.

Les aléas de la formation du Groupe

L'atelier d'Yves, a regroupé Nelly De Visser, Elisabeth Cauchetiez, Catherine Aulard, Dominique Serve-Catelin, Michelle del'œil, Léa Coulanges, Nicole Gros, Catherine Mouchet, Cécile Boyer, Marie-Noelle Bordeaux, Robin Renucci, Gérard Chabanier, Laurent Carouana, Albert Pigot, Nicolas Vidal, Pierre Blaise, Gilbert Epron, Philippe Barrier, Philippe Lavergne, Jean Marc Molinès, Nicolas vidal, Et c'est Cathy Aulard à qui a incombé la création de l'association en 1978. Personne, à part elle, ou peut-être Yves ne connaissait les procédures pour déclarer et mettre en place les statuts d'une association¹⁹⁰¹.

René Jauneau et le Festival de Valréas

En 1978 certains d'entre nous participent au festival des "Nuits de l'Enclave" durant l'été.

Puis avec de nouveaux arrivés à la Mie de Pain, l'année 79 se déroule.

Mais en juin 1979 il y a scission du groupe. Une séparation, houleuse pour quelques-uns, et provoqué par l'accès de certains d'entre nous à ce même stage de formation.

Alors que nous avons mis en place "Frisson sur le Pavé", le second travail d'atelier: un spectacle de rue plus élaboré que le précédant, (que nous avons joué en fin de saison à quatre ou cinq reprises sur le même parvis de Beaubourg, en vue de le retrouver à la rentrée suivante), une partie donc de l'équipe s'est vu engagée dans ces " *Nuits Théâtrales de Valréas* "un stage de réalisation encadré par Mr René Jauneau.

René Jauneau fut une seconde personnalité, déterminante, dans la formation et l'expérience professionnelle de la plupart des comédiens du futur Théâtre de La Mie de Pain. Nous était offerte durant le temps de répétition, une de plusieurs pièces et en trois semaines chrono, une autre pédagogie, de terrain cette fois ci : - le temps de réalisation s'apparentant plus à celui pratiqué dans le privé ou sur les scènes subventionnées. - Les équipes artistiques, mélangées à plusieurs niveaux, entre apprentis acteurs, et professionnels confirmés étant composées de comédiens, de techniciens, décorateurs et costumiers. - enfin les moyens de représentation plus ou moins importants, suivant les projets. C'est au cour de ces travaux d'été que nous avons pu évaluer autrement nos capacités à interpréter des rôles à textes et que nous avons pu nous confronter a un milieu professionnel de théâtre.

Un peu d'histoire : *René a participé à la plupart des actions de Culture populaire et de Décentralisation Théâtrale depuis 1946. Instructeur National d'Art Dramatique au Ministère de la Jeunesse et des Sports, il a organisé de nombreux stages de Réalisation Théâtrale en France et à l'étranger : Amiens, Semur-en-Auxois, Carcassonne, Epinal, Sélestat, Strasbourg, La Réunion. Professeur et metteur en scène au Centre Dramatique de l'Est, il y a réalisé de nombreux spectacles de textes anciens et modernes... Metteur en scène à la Comédie de Bourges et à la Comédie de St Etienne De 1965 à 1972, il dirige les maisons de la culture de Thonon les bains et de Reims. Il est le Fondateur et Directeur artistique en 1965 des Nuits Théâtrales de Valréas qu'il quitte en 1992 pour fonder les Nuits Théâtrales de Villeneuve les Avignon A mis en scène : Goethe, Shakespeare, Molière, Farquhar,*

Lope de Vega, Calderon, Synge, Goldoni, Marivaux, Musset, Labiche, Feydeau, Brecht, Fletcher et Beaumont, Audiberti, Aristophane, Ionesco. Actuellement Formateur à l'Aria depuis la création des Rencontres de Théâtre en Corse en 1998, il y crée Les Chaises de Ionesco, Maître Puntila et son valet Matti de Brecht, Les caprices de Marianne de Musset, La mal court d'Audiberti, l'Avare de Molière et les oiseaux d'Aristophane.. Yves et René se connaissaient, tous deux acteurs, metteur en scène et formateurs ils ont travaillé au Centre Dramatique de l'Est (TNS), Yves a travaillé également au Théâtre de la Cité de Villeurbanne (TNP), à la Comédie de Caen, ainsi qu'au Théâtre de Gennevilliers... et également enseigné à l'Ecole Lecoq et enfin à l'Ecole Dullin.

Ce type de pédagogie fait école car depuis une dizaine d'années, Robin Renucci reprend l'esprit du Stage de Valréas à Olmi capella en corse en créant : l'Aria.
(Association des Rencontres Internationales Artistiques)

Créée en 1998 l'ARIA est un pôle d'éducation et de formation par la création théâtrale dans la tradition de l'Education Populaire. Située dans la micro-région du Giussani son installation a permis la re-dynamisation d'un territoire en voie de désertification. Chaque été, l'ARIA organise des activités tout au long de l'année et en particulier l'été en stage de réalisation qui se déroule sur 34 jours et qui aboutit à la création d'une vingtaine de spectacles présentés à un large public. Les Stages de réalisation de formes légères de 15 jours se déroulent au mois d'août. Les stages de l'ARIA sont ouverts à tous (comédiens professionnels et amateurs, techniciens, costumiers, enseignants, étudiants, participants étrangers...). La vocation de l'ARIA est de poursuivre sa démarche de création théâtrale liée à la formation des acteurs et de continuer à creuser le sillon de l'Education Populaire en restant fidèle à ses traditions.

les 507 heures 40 ans d'existence !

textes tirés du net

Sans le «statut des intermittents», l'industrie culturelle ne ...

Exclusif - Dossier - Le statut d'intermittent du spectacle ...

En 1967, un accord, ancêtre de l'annexe 8, est signé dans le secteur du cinéma, au regard du caractère éphémère des productions de films. Mais ce n'est qu'en 1969 que les annexes spécifiques 8 et 10 sont créées.

Le nombre de chômeurs en France est alors très bas, et les allocataires du spectacle guère plus de 1500. En 1974, l'ORTF éclate. Une certaine forme d'intermittence se développe, et le phénomène s'accroît dans les années 80 avec la privatisation des chaînes et l'essor général de l'audiovisuel. Parallèlement, le secteur culturel est en plein boom et les compagnies du spectacle vivant se multiplient.

En 2001, selon les chiffres de l'Unedic, 27200 techniciens et ouvriers de l'audiovisuel et 65240 artistes et comédiens seraient concernés par les annexes 8 et 10. La réforme de 2003, annoncée comme devant réduire le déficit de l'assurance-chômage, rend plus difficile l'accès au statut :

au lieu d'un an, les techniciens doivent justifier sur 10 mois seulement (10,5 pour les artistes) de 507 heures de travail rémunéré, ou des cachets équivalents. Première conséquence, une chute d'environ 30 % du nombre des intermittents, selon leurs syndicats et coordinations.

Les chiffres des Assedic n'y correspondent pas :

fin août 2008, elles comptent 950 à 1 000 intermittents en Auvergne... comme en 2003 ? Les professionnels expliquent que ces chiffres sont ceux des ouvertures de droits dans l'année... mais que, depuis 2003, ces droits ne valent plus pour un an mais seulement 243 jours : la même façon de compter aboutit, aujourd'hui, à un résultat biaisé. Ils évoquent bien d'autres effets négatifs de la réforme. Le passage de 12 à 10 mois décale tout, notamment par rapport à l'été où ont lieu beaucoup de manifestations artistiques, et il "coince" beaucoup d'intermittents – il est même accusé d'avoir justement été imaginé pour cela. En même temps, il faut obtenir au moins un cachet sur chaque mois, sinon l'intermittent devient un saisonnier, avec une indemnisation en chute libre (dans l'exemple ci-dessus, de 1 500 à 400 euros).

D'une façon générale, les calculs liés au statut sont de plus en plus complexes et difficiles à anticiper pour les intermittents, ce qui les pousse à accepter toutes les commandes "à l'aveugle", au détriment de vrais choix artistiques. Les Assedic sont soupçonnées de ne pas y voir plus clair, quitte à se montrer très pointilleuses et, entre différents modes possibles de calcul, à toujours trancher en défaveur des intermittents...

Une des principales (et anciennes) causes du fameux déficit semble intacte : le secteur audiovisuel est accusé de "plomber" le système, avec de "faux" intermittents qui ne sont en réalité que des travailleurs précaires dans des entreprises et des métiers qui, eux, n'ont rien d'intermittent...

Après une ou deux années de labeur, vint l'obtention du fameux statut d'intermittent du spectacle et l'allocation chômage en résultant, grâce aux 507 heures de travail déclarées.

Unique au monde, ce statut a marqué une étape de plus dans l'évolution de l'indépendance de chacun. Dans un même temps, bien des difficultés financières en moins pour qui choisissait de s'investir dans la vie d'un groupe.

L'obtenir, c'était certes, du temps accordé à la recherche d'emploi, avec c'est essentiel dans ce métier, l'occasion de faire des rencontres en mijotant de nouveaux projets, mais aussi du temps pour s'entraîner, et se former. Nous étions donc assez vigilants pour, individuellement ne pas rompre ce mécanisme qui, évidemment, était étroitement lié à la qualité de nos spectacles.

La chance, et persévérance ayant apporté de bons retours et la vente de nos spectacles permettant de payer le cachet des représentations, le fonctionnement de la compagnie et une partie des répétitions, cette géniale allocation compensait le reste.

Grâce à ce mécanisme, à la fois généreux et pernicieux car certaines entreprises aux activités pérennes en ont abusé, la plupart des artistes Français du spectacle, en incluant les techniciens, à l'époque, comme aujourd'hui d'ailleurs (même en subissant le cuisant recul des acquis sociaux), ont pu débiter, persévérer et surtout s'investir au sein d'activités d'une ou plusieurs compagnies.

Le Théâtre de la Mie De Pain

Deux Ans après, je crois, le début des cours d'Yves, et ayant fonctionné jusqu'à lors, sous le nom "d'Atelier de la Mie de Pain", le groupe se professionnalise en jouant son premier spectacle de rue "Blanche Neige au Royaume de Fantoche" , et deviens : "Théâtre de la Mie de Pain" .

7 - La découverte du métier

Deux trois anecdotes...

Un dimanche après midi sur les pavés de Beaubourg, Gérard Chabanier, Robin Renucci et moi, nous partons jouer "les Brancoli". Il fait beau et nous donnons notre première représentation.

Le public du matin est conquît et ma foi, le chapeau est bon. A la fin du spectacle, parmi les spectateurs venant nous féliciter, se distingue un jeune homme enthousiaste et fasciné qui nous remercie avec beaucoup de chaleur. Nous jouons une seconde fois, et l'homme se retrouve à nouveau présent enchanté à la fin du jeu et ne tarit pas d'éloges. Nous le trouvons sympathique,

et nous avoue qu'il reverrait bien une troisième fois avec grand plaisir notre histoire.

Il propose même de nous aider à faire passer le chapeau, mais nous déclinons l'offre, tout de même fiers d'avoir dégoté un admirateur pour la journée. Fin d'après

midi, nous repartons à l'assaut du public pour la troisième prestation et avec la même barraca. C'est vraiment une journée exceptionnelle ! Ravis de cette franche

réussite et peut-être grâce à l'accompagnement de cet admirateur d'un jour, nous décidons de jouer une dernière et quatrième fois ! Mais cette fois ci du côté des

Halles, dans la partie haute et découverte des jardins, du côté de la rue Rambuteau.

Nous nous transportons donc galvanisés par le succès et le gain, avec notre petit matériel. Lourd de trois précédentes manches, notre sac de pièces nous encombre

quelque peu et notre camarade se propose gentilement de garder le magot durant la dernière représentation. Nous acceptons volontiers et chauffés par cette

merveilleuse journée nous entamons notre show sous le regard toujours émerveillé de notre protégé. C'est un quatrième succès, avec remerciements congratulations,

mais quelqu'un manque à l'appel ... c'est le bel ami et envolé avec le trésor.

Il est tard, la nuit tombe, nous sommes fatigués, désemparés, on va dire, vidés, à la fois furieux contre nous même, de notre naïveté, et à la fois amusés de notre

incrédulité. Quelques pièces nous restant tout de même en poche, cette leçon

valant bien une bière, honteux et confus, nous allons boire à la santé de notre ami de

fortune chez Akim, le petit bistrot situé à côté de l'école Dullin, "Jurant mais un peu tard, qu'on ne nous y reprendrait plus" .

Au début de l'hiver, dans l'est de la France, sous chapiteau et à la recette durant une quinzaine de jours ou plus si "affinité", nous avons l'opportunité de jouer le spectacle

"Blanche neige" . C'est l'un de nos premiers contrats, et nous pensons que cette série, étalée sur une longue période peut nous être positive. Le périple préparé un

peu à l'aventure, nous arrivons sur place et tombons sur le technicien du lieu pas très au courant des détails de notre venue, qui nous dit que le patron arrivera dans

l'heure. Un peu étonnés de ne pas être accueillis par ce monsieur, nous attendons tout de même patiemment. Puis nous insistons pour rencontrer notre hôte, et le

temps passe... finalement la personne arrive. Elle nous explique le fonctionnement

de son événement, qui tout d'un coup prend une tournure de "Galère": Nous ne savons pas si le public sera au rendez-vous, et nous sommes fortement incités à faire: parade et distribution de tracts car aucune publicité n'est faite ! Cerise sur le gâteau: l'hébergement de toute la compagnie n'est pas prévu. Pour le coup, interloqués, nous pensons à repartir sur le champ vers Paris. Mais, nous ai proposé avec un aplomb formidable une solution miracle; l'intérieur du camion qui transporte le chapiteau ! On pense à une blague, mais non, le hayon du véhicule s'ouvre et nous ai montré l'intérieur vidé, du container. Nos regards se croisent, et d'un commun accord, nous pressons le patron du Chapiteau à trouver un hôtel avant la tombée de la nuit. L'union faisant la force, et devant un désarroi mêlé d'un mécontentement grandissant sans feinte, l'homme part une heure ou deux en voiture. Il revient avec les clefs d'un appartement de trois pièces, qu'il nous propose. Nous voilà donc installés très à l'étroit dans cet endroit où semble-t-il habite quelqu'un. Nous commençons nos représentations, l'après midi et le soir, et participons à la pub, mais le public n'a pas l'air de suivre. Mais, pour compenser, dans une atmosphère collective entre caserne et colonie de vacance, la vie du groupe s'organise dans l'appartement. Pendu au travers des pièces, le vêtement sèche accompagné de quelques saucissons et le rendez vous nourriture, avec un régime "pâtes" testé, remanié et amélioré à chaque repas, malgré le très faible budget accordé, prend de plus en plus d'importance. L'appartement ressemble de jour en jour à celui d'un camping et au bout d'une semaine, alors qu'attablés nous nous délectons d'un plat savamment mijoté par l'un des deux grands cuisiniers de la compagnie, Léa Coulanges et Laurent Carouana, la porte d'entrée s'ouvre. Les yeux écarquillés, deux valises à la main, une jeune femme, reste hébétée devant le spectacle de huit affamés plantant leur fourchette dans un plat Pantagruélique de spaghettis. C'est la propriétaire des lieux qui rentre de voyage. Visiblement sans connaissance de l'emménagement fortuit, elle pose ses bagages et part immédiatement s'expliquer avec le patron du chapiteau. Ce dernier avait les clefs du logement d'une amie, et en avait fait usage sans complexes. Je ne sais quels arrangements se sont passé entre eux deux, mais nous sommes restés installés chez cette personne, pour peu de temps d'ailleurs, car l'expédition n'a pas fait recette.

Je pense à toutes ces aventures, loufoques et déconcertantes, parmi bien d'autres d'ailleurs, qui ont émaillé la vie de la compagnie comme cette histoire, où nous débarquons dans le fin fond de la France pour jouer le soir même lors d'une fête à la saucisse devant un public ivre et chauffé par un orchestre de cuivres poussant le décibel à fond depuis deux jours. Nous annulons sur le champ notre prestation pour ne pas être lynché façon "Blues Brothers" et l'aventure se solde sur un tonneau de vin d'une cave remplie de jambons et saucissons avec l'obtention d'un chèque signé le verre à la main par l'organisateur et néanmoins charcutier déguisé en moine .

Et puis l'histoire avec ce trésorier qui tente de feindre la perte des clefs de son coffre, qui provoque le siège des bureaux d'un festival de rue en Allemagne ou nous nous relayions par groupe de deux ou trois depuis le bar d'en face pour récupérer l'argent nous revenant à cause d'une représentation annulée par la pluie.

Je me rappelle aussi de notre agent Peter Bu, qui se jette sur le capot d'une voiture lors d'une représentation en plein air à Bagnolet pour éviter le débordement du public dans notre air de jeu.

Et aussi de pompiers allemands faisant du rodéo sur scène au début d'une représentation, sur des poubelles remplies d'artifices pétaradants, une alerte incendie à l'Assembly Rooms, durant le festival d'Edimbourg, où comédiens et spectateurs se retrouvent dehors en quelques minutes.

Un orage et ses eaux qui traversent le chapiteau où nous jouons "Séance Friction", les sièges d'un avion que l'on démonte pour arriver à temps dans une autre ville lors d'une tournée Africaine, les pertes de passeports et carte d'identité lors de passages des frontières ...

.. il y a eu tant d'histoires ... !!

8 - Les années 80, Un théâtre visuel en plein boum !

le spectacle de rue et visuel en plein essor

Le secteur de la Danse nous précédant et celui du Cirque venant un peu plus tard, le théâtre de rue (dont nous faisons partie avec nos premiers spectacles), a explosé dans les années 80.

Avec l'arrivée de la gauche au pouvoir, et la naissance de multiples festivals. on peut dire que bien des groupes ont vu le jour, et ont créé de nouveaux courants artistiques. le spectacle vivant et la vie culturelle en général s'en sont trouvés rafraîchis, revigorés, réinventés.

Les réseaux de diffusion et de distribution du spectacle vivant et l'action conjuguée des trois organismes : ONDA, AFAA, et DRAC et plus indirectement les ATP, le THECIF l'ADAMI organismes que nous sollicitons directement ou par l'intermédiaire des réseaux et réunions de programmateurs, nous ont aussi énormément aidé.

ONDA :

*Créé en 1975 à l'initiative du Ministère de la Culture,
l'Office National de Diffusion Artistique a pour mission de favoriser la diffusion en France de spectacles s'inscrivant résolument dans le mouvement de la création contemporaine.*

En encourageant la circulation des œuvres, ses actions permettent aux publics de découvrir sur tout le territoire les démarches artistiques qui participent au renouvellement des formes.

AFAA :

Association française d'action artistique (AFAA) est l'opérateur délégué du ministère des Affaires étrangères (Direction générale de la Coopération internationale et de Développement/ DGCID) et du ministère de la Culture et de la Communication pour les échanges culturels internationaux et l'aide au développement, dans les domaines des arts de la scène, des arts visuels, de l'architecture, du patrimoine, des arts appliqués et de l'ingénierie culturelle.

Elle fait se rencontrer les différents milieux artistiques, les représentations culturelles françaises à l'étranger - ambassades et établissements culturels (Centres culturels, Instituts français, Alliances françaises), les grandes institutions, le secteur privé et de nombreuses collectivités territoriales françaises (communes, départements, régions). Elle mène des actions de diffusion et met en œuvre des projets de coopération, de coréalisation, de formation et de résidences dans le monde. Elle est l'opérateur des Saisons culturelles étrangères organisées en France. Elle soutient également la promotion et la diffusion des expressions artistiques africaines contemporaines.

L'AFAA trouve son origine en 1918, lorsqu'un petit groupe d'artistes, de collectionneurs et d'hommes politiques obtient du directeur des Beaux-Arts du ministère de l'Instruction publique l'autorisation de créer un Service d'études d'Action artistique à l'étranger pour promouvoir dans le monde la création artistique française. Confié au pianiste Alfred Cortot, ce service travaille en étroite collaboration avec le Service des œuvres françaises à l'étranger du ministère des Affaires étrangères. Les deux ministères conviennent bientôt des limites que présente le cadre administratif traditionnel au développement de cette nouvelle mission et qu'une association, placée sous leur double patronage, serait sans doute plus adaptée. C'est ainsi qu'est créée en 1922 l'Association française d'expansion et d'échanges artistiques, reconnue d'utilité publique en 1923 et qui devient en 1934 l'Association française d'action artistique. L'AFAA fusionne en 2000 avec l'association Afrique en création puis l'ADPF (Association de diffusion de la pensée française) en 2006. L'AFAA s'appelle depuis lors Cultures France

Ce document provient de :

« http://fr.wikipedia.org/wiki/Association_fran%C3%A7aise_d%27action_artistique »

DRAC :

Depuis 1977, le ministère de la Culture et de la Communication est présent dans chaque région grâce aux Directions régionales des affaires culturelles (DRAC).

La loi du 6 février 1992 organisant l'administration territoriale de la République a fait des DRAC des services déconcentrés du Ministère.

Les DRAC sont chargées de mettre en œuvre, sous l'autorité du préfet de région et des préfets de département, la politique culturelle définie par le gouvernement. Elles exercent également une fonction de conseil et d'expertise auprès des partenaires culturels et des collectivités territoriales dans tous les secteurs d'activité du ministère de la Culture et de la Communication : patrimoine, musées, archives, livre et lecture publique, musique, danse, théâtre et spectacles, culture scientifique et technique, arts plastiques, cinéma et audiovisuel.

A partir des années 80, le développement culturel devient un fondement de la politique globale du ministère de la Culture. Il pose des principes toujours à l'œuvre : prise en compte de toutes les disciplines artistiques et culturelles ; inscription de la culture dans tous les secteurs de l'action de l'État, en lien avec les autres départements ministériels ; ancrage des actions dans les territoires, en partenariat avec les collectivités territoriales.

Les premiers protocoles d'accord interministériels sont signés à partir de ce moment-là, notamment avec les ministères chargés de l'agriculture, de la défense, de l'éducation, de la jeunesse et des sports, de la famille, de la justice, du handicap, de la santé, et du tourisme. Une grande partie seront réactualisés par la suite. Ils sont toujours en application et trouvent une traduction concrète dans les actions menées en région et soutenues par les directions régionales des affaires culturelles, dans le cadre de protocoles d'accord régionaux, déclinaisons locales des protocoles d'accord nationaux.

La même décennie voit également la signature des premières conventions de développement culturel conclues avec les collectivités territoriales dans le double objectif de veiller à une répartition équilibrée de l'offre culturelle sur les territoires et de faciliter l'accès des publics à la culture.

- Texte tiré de : <http://www.culture.gouv.fr/culture/politique-culturelle/accueil.htm>

ATP :

Les Amis du Théâtre Populaire (ATP) sont des associations de spectateurs créées à l'origine pour soutenir l'action de Jean Vilar à la direction du festival d'Avignon et du Théâtre National Populaire.

Attachés au renouvellement des formes dramatiques et à l'élargissement du public théâtral, des spectateurs programment ainsi chaque saison, dans une vingtaine de villes en France, des spectacles professionnels dans différents lieux.

La première association a été créée à Avignon en 1953, celle d'Aix-en-Provence date de 1959. En 49 saisons à Aix-en-Provence, nous avons accueilli 376 créations et plus de 150 000 spectateurs. Et nous soutenons toujours l'idée d'Antoine Vitez d'un « théâtre élitare pour tous » et avec tous, un théâtre du public pour le public, faisant autant appel à la curiosité qu'à l'intelligence texte tiré du site <http://atpaix.com>

ADAMI :

L'Adami gère les droits de propriété intellectuelle des artistes-interprètes

L'Adami est une société de gestion collective des droits de propriété intellectuelle des artistes-interprètes.

Gérée par et pour les artistes depuis plus de 50 ans, elle perçoit et répartit les droits de 100 000 comédiens, chanteurs, musiciens, chefs d'orchestre et danseurs, dont plus de 23 000 adhérents, pour l'utilisation de leur travail enregistré.

Elle a également pour missions d'aider et de soutenir la création artistique pour favoriser l'emploi des artistes et de défendre et promouvoir les droits des artistes-interprètes à l'échelle nationale et internationale.

THECIF :

*Devenu aujourd'hui ARCADl
Association liée au Conseil régional avec pour vocation des actions de promotion
des activités théâtrales et cinématographiques en Ile-de-France.*

A.R.C.A.D.I. :

Action Régionale pour la Création Artistique et la Diffusion en Île-de-France

Missions:

Information et conseil Offrir un service d'information et de conseil au bénéfice de tous les acteurs de la vie artistique et culturelle francilienne. Arcadi partage sa connaissance du territoire culturel francilien avec les équipes artistiques et l'ensemble des acteurs de la vie culturelle : il les informe, les conseille et les aide dans la définition et la construction de leurs projets. Cet objectif s'est traduit par la création d'un Relais information et conseil : l'établissement public a bénéficié d'un renforcement de ses capacités d'intervention par la création d'emplois affectés à ce nouveau service, opérationnel depuis septembre 2005. Au-delà de cette fonction d'information, Arcadi propose aux équipes artistiques ou aux structures qui le souhaitent des réponses adaptées à des besoins formulés de manière coopérative ou mutualisée. Il a également en charge la mise en œuvre de l'objectif relatif à l'observation et à l'innovation culturelles.

Soutenir la création en intervenant comme coproducteur, favoriser l'augmentation de la diffusion des œuvres . Aider au développement de l'action et de l'éducation artistiques.

L'attribution d'aides à la création doit prendre en compte les circuits de diffusion des œuvres susceptibles d'être aidées. Elle ouvre de fait un dispositif de suivi dans la durée (actions artistiques, travail sur les territoires, reprise après une première exploitation). Même si ce suivi se déploie au-delà d'un exercice budgétaire ou d'une saison, l'aide d'Arcadi doit être dès l'amont envisagée comme globale (création, exploitation, reprise). À cet égard, l'établissement est susceptible d'intervenir en faveur des lieux de diffusion qui contribuent à ces objectifs en s'organisant en coopératives de diffusion. Une attention particulière est donc portée aux propositions de séries en diffusion ou à l'accueil d'un même spectacle en tournée sur plusieurs lieux.

Les apports à la production sont décidés après consultation d'un comité artistique au sein duquel sont représentées différentes catégories de professionnels.

Les apports financiers d'Arcadi seront déclinés en fonction des capacités propres des compagnies ou ensembles artistiques (le plus souvent producteurs délégués) et des lieux de diffusion.

Le montant des apports en coproduction et des soutiens économiques à la circulation des œuvres (comme aux actions artistiques) est déterminé à partir d'une analyse rigoureuse et équitable des coûts de production et de diffusion.

Arcadi entend contribuer à ouvrir et diversifier la programmation des lieux généralistes : création contemporaine, disciplines rarement programmées (dans les domaines du théâtre jeune public, de la chanson ou du lyrique, par exemple). C'est pourquoi dans les relations avec les lieux de diffusion (qui pour la majorité d'entre eux sont pluridisciplinaires) Arcadi privilégiera un dialogue d'ensemble et non avec tel ou tel secteur artistique agissant séparément.

*Contribuer à l'observation culturelle
Soutenir l'innovation culturelle*

Arcadi hérite de quinze années de travail en Île-de-France, c'est-à-dire d'une connaissance approfondie et concrète de la vie artistique et culturelle francilienne. Les équipes réunies ont entrepris de mettre en commun leurs diagnostics des territoires, villes, lieux de diffusion dans les différents domaines du spectacle vivant, du cinéma et du multimédia.

Depuis octobre 2005, Arcadi a engagé une expérimentation sur le territoire de l'Île-de-France afin de rechercher les convergences entre toutes actions de sensibilisation conduites dans les différents domaines artistiques, sous différentes formes (ateliers, rencontres...), en direction de différents publics (scolaires, amateurs, comités d'entreprise...).

Le relais d'information et conseil a également pour mission de procéder à un inventaire des ressources existantes dans le domaine de l'observation culturelle en Île-de-France. Une consultation destinée à mieux connaître les compagnies de théâtre d'Île-de-France a été organisée de septembre à décembre 2005. Les résultats complets peuvent être téléchargés sur notre site. Une enquête analogue dans le domaine de la danse est en préparation.

Je me rappelle aussi de quelques compagnies croisées en tournées à l'époque..

Le Groupe HAUSER ORKATEUR

<http://www.orkater.nl/%3Fp%3D/orkater/hauser-orkater/>

--

Le ROYAL DE LUXE

http://zonelibre44.free.fr/royal_de_luxe.htm

LE CIRQUE ALIGRE

<http://www.evene.fr/tout/aligre>

--

Le THÉÂTRE DE L'UNITÉ

<http://www.theatredelunite.com/>

--

LES CLOWNS MACLOMA

<http://movies.nytimes.com/person/975811/Les-Macloma>

--

La Compagnie 4 LITRES 12

<http://www.theatre-contemporain.net/contacts/Compagnie-4-Litres-12/>

--

Les MUMMENSCHANZ

<http://www.mummenschanz.com/>

--

Les PIÈTONS

http://www.ilotopie.com/fr/citron_jaune/2007/pietons.htm

--

Benito GUTMACHER

<http://gutmacher.com/benito-gutmacher-French.htm>

--

CARLOS TRAFIC

<http://carlostrafic.wordpress.com/>

--

GUSTAVE PARKING

<http://www.gustaveparking.com>

--

CARMELO

<http://it.truveo.com/CARMELO-magie/id/369763330>

--

La Compagnie COTILLARD

<http://www.theatre-contemporain.net/contacts/Cotillard-compagnie/>

--

et puis :

Les COLOMBAIONI

La CLOWN COMPAGNIE

SPEEDY BANANA

Le Groupe RADEIS

ABEL ET GORDON

9 - Créations et spectacles

... se référer aux documentations, photos vidéos

L'idée générale ou le synopsis était proposé au groupe sous l'impulsion de Gérard Chabanier. qui généralement les écrivait, et de Gilbert Epron qui s'est attaché plus particulièrement à la scénographie, décors et accessoires.

Le travail de recherche s'amorçait. Méthodiquement, laborieusement,, et cela va de soit, avec des prises de bec en pagailles, mais avec beaucoup d'enthousiasme. Jour après jours, nous accumulions le fruit de nombreuses improvisations axées sur le personnage que nous voulions individuellement incarner, et les situations qui allait le confronter aux protagonistes de l'histoire.

C'est ainsi, en écriture de plateau et à tâtons, que l'écriture du spectacle se pratiquait, avec toute "l'alchimie de la création collective" et l'apanage de ses riches et instables ingrédients !

Régulièrement, nous présentions nos ébauches de scènes, idées et réflexions à Yves Kerboul. qui suivait la progression du travail, en faisant avancer le projet le plus judicieusement possible.

Ayant enfin obtenu suffisamment de matières théâtrales, nous bloquions alors une période avec Yves, qui se chargeait de la mise en scène en aboutissant le spectacle. Les tournées nous accaparant une bonne partie du temps, nous pouvions mettre un à deux ans pour fabriquer une pièce.

Sans moyens de production, nous avons d'abord opté pour "la stratégie du pauvre": une économie de moyens liée au théâtre de plein air, avec cette formule: "Tout doit tenir dans une malle" !

En réalité, c'était deux cantines d'accessoires maximum et un plein feu. Et cela nous a réussi :

"Blanche neige" par exemple, a été jouée plusieurs centaines de fois en France et à l'étranger et dans des conditions à chaque fois différentes. C'était d'ailleurs un plaisir de s'adapter aux espaces, de trouver sa place et de former le cercle avec le public... Mais, avec les lots parfois accumulés, de bleus, de claquages et autres fractures corporelles et puis l'envie de jouer des choses plus fines sur un plateau bien au chaud, sous les projecteurs encadrés des velours du théâtre, notre style de jeu s'en est trouvé modifié. Enfin l'arrivée des "Brancoli" suivi de "Séance Friction" a produit le virage décisif dans les productions de la compagnie.

C'est donc à l'intérieur, dans des salles équipées que nous avons continué notre périple.

Avec une technique plus étoffée et un encombrement de matériel étendu.

En tournées, le montage se pratiquait le plus souvent en un ou deux services de 4 h chacun.

Qu'il y ait décor ou pas, en débutant la préparation le matin, nous pouvions jouer le soir.

Avec "Séance-Friction", "Blanche Neige" ou "les Brancoli" c'est l'un d'entre nous : Jean Marc Molinès ou Philippe Barrier qui assurait le montage lumière.

Gérard Chabanier officiait à l'intendance et gérait avec "grand soins", aux entrées et sorties des accessoires en malle, aidé par les collègues qui affinaient leur mise avant la représentation.

Avec la venue de spectacles plus lourds comme "Seul ... Les requins", "Terminus Hôpital" et "Star Job", le matériel s'est accumulé et il fallait donc être efficaces ensemble pour que tout soit prêt à temps. Un nouveau venu, Christian Velti, nous a libéré de la partie Lumière et son.

En créant la lumière des derniers spectacles il est devenu le régisseur de tournée de la compagnie.

De temps à autres, "Marion Hewlett" le remplaçait lors de nos déplacements.

Quelque soit la distance ou le spectacle, sauf quand nous nous transportons en avion, l'équipe voyageait avec le matériel dans un même véhicule nommé "Robert". Deux "Robert" (Camions Peugeot, J 7 et J 9) se sont succédés, sous la protection de Laurent Carouana qui la plupart du temps les conduisait. Il y eu "Robert Premier", puis "Robert Second",

Je rends hommage à ces deux véhicules, avec qui nous avons avalé tant de kilomètres !

Avec nos deux premiers spectacles, les membres du groupe ont révélé puis affirmé leurs goûts, affinités et aptitudes, à la fois dans le fonctionnement artistique, organisationnel et humain de la compagnie. Le groupe s'est cherché puis s'est finalement constitué autour de "Blanche Neige" et la troupe a consolidé ses capacités d'exploitation. Alors que les premières créations reflétaient notre savoir faire naissant et les applications de l'enseignement d'Yves Kerboul. c'est véritablement avec "Les Brancoli" qu'une inventivité s'est libérée. Les premiers

travaux d'école digérés, l'atelier de la mie de pain est devenu Théâtre de la Mie de Pain.

Ces 4 derniers spectacles ont traité de l'enfermement, en pratiquant une narration assez classique :

- 1 Présentation des personnages, individuelle, puis entre eux avec une situation qui les unit
- 2 on les place face à une question ou à un nouveau problème
- 3 leurs comportements se modifient, et provoquent un nouvel état.

Nous puisions en nous les caractères et situations des personnages, les thèmes se révélaient être plus ou moins le miroir fantasmé de chacun. De même, je peux dire maintenant que parfois les relations entre les protagonistes de l'histoire avaient quelques connivences avec nos relations internes. Je veux dire par là que la vie du groupe transpirait dans l'inspiration de nos créations, et que nous étions, sans le savoir vraiment, la matière première de notre propre invention.

Une réalisation, une histoire

Notre Dame de Paris :

Créé en 1978 (9 comédiens)

Premier spectacle créé à la suite du cours d'yves Kerboul.

Une libre adaptation du roman. jouée de façon épique et articulée en tableaux annoncés par un conteur. Mixant le jeu choral, la pantomime, les bruitages et la focalisation sur les personnages principaux de l'histoire, c'est sur un mode burlesque, s'apparentant au jeu masqué que ce spectacle à été joué dans la rue, sur le parvis de Beaubourg en 1978, à la manche.

Moyens mis en œuvre :

Une Valise d'accessoires, des costumes très modestes

Un dispositif à apparitions de figurines plates (petits Casimodos utilisés pour la fin du spectacle) .

Une Guitare.

Direction du Travail : Yves Kerboul

avec :

Nelly De Visser, puis Michelle Deleuil,

Dominique Serve Catelin,

Nicole Gros

Gérard Chabanier,

Philippe Lavergne,

Robin Renucci,

Gilbert Epron,

Albert Pigot,

Cathy Aulard

Accessoires : Gérard Chabanier et Gilbert Epron

Textes : Gérard Chabanier

Costumes : le groupe

Administration : Cathy Aulard , Nelly Devisser

Frisson sur le Pavé :

Créé en 1979 (9 comédiens)

Le groupe, se nommait alors Atelier de la Mie de Pain.

Sur une histoire originale écrite par Gérard, et modelé par Yves, nous intégrons tout le travail de l'atelier pratiqué à l'usine Chaix à St Ouen, basé sur le théâtre masqué, le travail de chœur, et la pratique de la musique et de la marionnette,

Cette réalisation a été jouée à Beaubourg quelques représentations et puis reprise en tournée durant l'été 79 avec quelques autres personnes du futur Groupe du Théâtre sans Toit dont faisait parti Grégoire Cailles, Aurith Missraï et Nicolas Vidal.

Moyens mis en œuvre :

Deux ou trois rouleaux de moquette verte pour aménager le sol, Une toile de fond ouvragée montée sur tubes de bibliothèque, servant aussi de castelet, Des marionnettes (marottes)

Des journaux, Un jeu de masques pour interpréter les personnages et les chœurs,

Des costumes pyjamas identiques, Une caisse claire, une flûte traversière.

Une valise chacun pour le rangement des accessoires.

Direction du travail : Yves Kerboul

Avec :

Nelly De Visser,

Cathy Aulard

Léa Coulanges,

Gérard Chabanier,

Pierre Blaise,

Nicolas Vidal,

Robin Rennuci,

Gilbert Epron,

Albert Pigot.

Costumes et Accessoires et Masques : La compagnie

Marionnettes et castelet : Pierre Blaise

Administration : Cathy Aulard

Les Brancoli

Créé en 1979 (3 comédiens)

Cette aventure naît avec l'affinité de Gérard Chabanier et Gilbert Epron qui commencent à œuvrer sur de petits enchaînements burlesques et visuels autour des trois thèmes chéris que sont: la Musique, Magie et Music-hall. Inspirés par le gag, et une certaine violence, les deux compères inventent, cherchent et concoctent ce numéro de clown avec enthousiasme, rejoint plus tard par le troisième larron : Robin Renucci,

Ce travail est répété un peu partout, à Chaix, au conservatoire de Paris quand les salles étaient libres, et à Valréas. Ce petit spectacle musical et burlesque est joué dans la rue à Beaubourg. Robin ayant réussi le conservatoire, Philippe Barrier reprends son rôle à Valreas en 1980.

Dans un premier temps, le contact avec la profession se fait par l'intermédiaire de Gérard Chabanier et le spectacle est proposé pour la modique somme de 3500 frs (septembre 1980),

Puis le numéro prend une tournure aboutie en intégrant les autres membres de la troupe dans le final, quand la compagnie décide de l'associer aux tournées de "Blanche Neige" au sein de l'exploitation globale de la compagnie.

Il sera joué en plein air, mais aussi en salle, notamment au théâtre du Lucernaire à Paris puis en tournée Française et étrangère et deviendra détonateur de la création suivante : "Séance Friction".

Moyens mis en œuvre :

Une Chaise,

Un pupitre de musique et quelques accessoires,

Une flûte traversière, une flûte à bec, une baguette de chef d'orchestre.

Habits de scène de musiciens classiques

Collaboration à la mise en scène : Yves Kerboul
avec

Gérard Chabanier,

Robin Renucci, remplacé par Philippe Barrier,

Gilbert Epron.

Costumes : Le vestiaire des comédiens

Accessoires : Gérard Chabanier, Gilbert Epron

Prospectus : Klut Mouchet

Photos : Tissot

Administration, Gilbert, Gérard et Robin, puis la compagnie

Blanche Neige au Royaume de Fantochie :

Créé en 1980 (8 comédiens)

Premier spectacle autour duquel se sont réunit la plupart des futurs membres de la compagnie qui ont œuvré les douze années qui ont suivi.

Le conte de Grimm proposé par Gérard et Yves a été revisité et actualisé de façon pastiche et a servi de prétexte à la continuité de notre travail sur le chœur, le détournement d'objet, et l'écriture de petits textes et chansons.

Ce spectacle très léger pouvait se jouer n'importe où, et particulièrement en plein air.

Nous l'avons aussi donné à de nombreuses reprises en salle.

Entre les spectacles donnés dans la rue "à la manche" et les autres représentations sous contrat, nous avons, je pense, joué "Blanche Neige" plus de cinq cent fois !

Moyens mis en œuvre :

La famille des objets appartenant au WC,

2 Malles de rangement

Des pyjamas baby-gros ainsi que des cagoules d'enfants

Un accordéon, une flûte traversière.

Collaboration à la mise en scène : Yves Kerboul

Distribution:

Catherine Mouchet,

Élisabeth Cauchetiez

Lea Coulanges,

Cécile Boyer,

Gérard Chabanier,

Laurent Carouana,

Philippe Barrier,

Jean Marc Molines,

Gilbert Epron.

Costumes: La compagnie

Accessoires : Gérard Chabanier

Administration : Léa Coulanges,

Contacts : Catherine Mouchet puis Gilbert Epron

Prospectus : Gilbert Epron puis Klutt Mouchet, et Franck Marest.

Tournées : La compagnie, puis Peter Bu et Danièle Andréï (Repérages Spectacles)

Séance Friction

Créé en 1981 (8 Comédiens)

Séance Friction est né du spectacle "Les Brancoli".

En gardant l'esprit et la trame du numéro interprété à trois, nous avons pratiqué un agrandissement pour 7 musiciens et un chef d'orchestre.

C'est LE spectacle de la compagnie.

Celui que nous avons joué en France et à l'étranger avec le plus de réussite ...

... Peut-être celui qui nous a donné le plus de plaisir! Il réunissait à la fois : simplicité de mise en œuvre et aptitude à être joué dans n'importe quelles conditions.

Visuel et sans texte, exploitable devant un large public et maniant un humour universel, nous avons là un spectacle qui faisait mouche à chaque représentation.

C'est dans cette réalisation, je pense, que les personnalités de la compagnie se sont exprimées avec le plus de "candeur", et que l'enseignement d'Yves Kerboul s'est pleinement révélé.

Travaillant pourtant d'arrache pied à l'évolution de nos créations, nous n'avons jamais égalé sa réussite artistique, et aucune des productions suivantes, n'ont détrôné son succès.

Avec "Séance Friction", nous avons changé de diffuseur.

Plus achalandé de contacts à l'étranger, C'est Mr André Guintzburger, qui a hérité de la prospection, de la préparation des tournées ainsi que des contrats.

Moyens mis en œuvre :
4 malles d'accessoires

Interprété par :
Léa Coulanges
Cécile Boyer puis Marie Noëlle Bordeaux
Elisabeth Cauchetiez
Gérard Chabanier
Philippe Barrier
Jean Marc Molinès puis Stéphane..
Gilbert Epron
Laurent Carouana

Musique : Six Cylindres en V
Costume : Michelle Van Ruybeke
Régie : La compagnie
Administration : La compagnie puis J. P. Nakache

Tournées : Peter Bu et Danièle Andreï puis André Gintzburger et Monique Bertin

"Seul, les Requins"

créé en 1984 (7 Comédiens)

Après le succès incroyable de "Séance Friction", nous nous demandions bien ce que nous pourrions inventer.. sans nous ramasser ! Finalement, l'histoire est née d'un petit livre écrit par Gérard, parlant d'enfants abandonnés sur une île déserte. Après diverses tentatives, et avec l'aide d'Yves, qui au cours de cette aventure a bien failli s'intégrer plus personnellement dans le groupe, nous nous sommes embarqués dans un format beaucoup plus lourd scéniquement. A l'inverse de "Séance Friction" qui flamboyait par sa légèreté, "Seul les Requins" s'est distingué entre autre, par la profusion d'accessoires et de costumes. Ne pouvant et ne voulant pas construire de décor, nous nous sommes servi de la cage de scène dans lesquelles nous allions jouer.

En effet comme l'événement se déroulait sur un vieux plateau délabré, nous avons trouvé l'astuce de réaménager la scène à chaque fois, en la vieillissant de vieilles tentures, de toiles d'araignées et de talc. L'histoire était celle d'une famille abandonnée sous terre depuis des siècles; le drame d'un groupe de gens bizarres, fossilisés dans un décor représentant une île déserte sur laquelle ils répétaient inlassablement, sans âme qui vive à l'entour.

En un mot, l'histoire d'une troupe de comédiens sans âge et oubliés de tous.

Mais un jour en faisant des fouilles, alors que le théâtre n'existe plus depuis longtemps, on les découvre comme on le ferait, de mammouths. Les décors, ou plutôt éléments scéniques ont été réalisés à Drancy avec la collaboration précieuse du père d'Elisabeth Cauchetiez, qui nous a prêté son aide, son savoir faire avec son

poste à souder, et bien souvent proposé l'hospitalité avec le petit coup à boire qui va bien! Nous avons mis plus d'un an et demi à fabriquer ce "Seul, les Requins" qui a vu le jour sur l'île de Noirmoutier dans la salle de spectacle "Les Salorges" où nous avons pu nous installer une dizaine de jours pour aboutir construction et mise en scène.

Malgré notre acharnement à produire un spectacle différent du précédent, sans pour autant renier notre style, et renoncer au travail passé, cette création, n'a malheureusement pas remporté le succès qu'elle méritait. Toutefois, grâce aux retombées positives de "Séance Friction", elle a bénéficié de son temps de rodage, ainsi qu'une petite exploitation en France.

Mise en Scène : Yves Kerboul

Interprété par :

Léa Coulanges

Elisabeth Cauchetiez

Philippe Barrier

Gérard Chabanier

Laurent Carouana,

Gilbert Epron

Jean Marc Molinès

Moyens mis en œuvre :

Décor et accessoires Gilbert Epron et la compagnie

Costume : Michelle Van Ruybeke

Régie : Marion Hewlett, Christian Welti

Administration : Jean Pierre Nakache

Tournées : André Gintzburger et Monique Bertin

Terminus Hôpital

Créé en 1986 (8 Comédiens)

Ayant digéré l'insuccès de "Seul les Requins", sa complexité de mise en œuvre et ses lourdeurs techniques nous nous sommes cette fois-ci dirigés plus librement, sur un thème universel, intrigant, et intemporel : la Médecine et l'Hôpital.

A la poursuite du travail sur le burlesque, avec un grossissement des traits, des objets, la mise en valeur stylisée des obsessions du personnage, et avec la conviction que le parti pris caricatural permet de se moquer des situations les plus dramatiques, en faisant naître chez le spectateur un rire que nous souhaitons libérateur, nous écrivons un scénario tout en gardant notre recette chérie des trois unités: temps, lieu et action. Sans changer nos Habitudes donc, nous mijotons la préparation avec les mêmes ingrédients: improvisations, pimentées de discussions et d'écritures. Yves Kerboul assure la mise en scène avec ce regard bienveillant, critique et motivant .

Le décor est construit à Antony

Mise en scène : Yves Kerboul

Interprété par :

Marie Noelle Bordeaux , puis Hélène Gustin
Léa Coulanges
Philippe Barrier
Gérard Chabanier
Laurent Carouana,
Gilbert Epron
Jean Marc Molinès

Moyens mis en œuvre :
Décor : Gilbert Epron
Costume : Michelle Van Ruybeke
Lumières ; Christian Welti
Musique : Maxime Hugot
Administration : Jean Pierre Nakache assisté de Nathalie Joubert
Tournées : André Gintzburger et Monique Bertin

Documentation du spectacle:

Dessin : Séverine Pineaux
Conception : Outline Vidéo
Photos : Pascal Bories, Nathalie Chauvin, Hervé Leboulicaut
Impression : La Cootypographie

Star Job

Créé en 1989 (6 Comédiens)

C'est en jouant aux Etats Unis en marchant dans les rues du centre des affaires de New York que nous est venu ce thème planant dans l'air du temps : traiter une situation concrète proliférant déjà dans le monde du travail sous couvert de gestion du personnel pratiqué en entreprise : le stage de motivation professionnel. Une façon de se moquer de certaines méthodes de formation "à la Japonaise" basées sur l'élimination des plus faibles.

Peut-être aussi, avons nous le désir en miroir, de voir éclater au grand jour et de façon plus massive, le travail de la compagnie, pour atteindre une quelque illusoire récompense ... !?

Nous voulions surtout retrouver l'esprit de "Séance Friction", sa simplicité et sa mécanique narrative : des individus enfermés dans un lieu clos et confrontés à une situation incontournable.

Ce spectacle voit la venue d' Hélène Gustin, une nouvelle recrue issue de l'école Dullin et qui nous apporte un renouveau corporel grâce à ses compétences dans le domaine de la danse Modern'Jazz. En travaillant assidûment, nous incluons cette discipline dans le prologue du spectacle et Hélène Gustin monte une chorégraphie menée tambour battant, accompagnée d'une musique originale composée par le talentueux pianiste de Jazz : Jacques Bouniard,

Le Burlesque est toujours le fer de lance de notre expression, et pour reprendre les phrases de la documentation du spectacle : "En faisant coïncider la tension dramatique et le rire critique et en disant des choses graves mais sans gravité."

Mise en scène : Yves Kerboul
Interprété par :
Léa Coulanges puis Barbara Maurelet
Hélène Gustin
Philippe Barrier
Gérard Chabanier
Laurent Carouana,
Gilbert Epron

Moyens mis en œuvre :
Conception Décor : Gilbert Epron
Costume : Anne Lavedan
Chorégraphie : Hélène Gustin
Lumières ; Christian Welti
Musique : Jacques Bouniard assisté de Gilbert Epron
Enregistrement mixage : Pierre Buffenoir (studio Adrien) et bebert
Administration : Georges Teixeira Tournées : André Gintzburger et Monique Bertin

Documentation du spectacle:
Dessin et Conception: Gilles Ribstein
Photos : Pascal Bories, J.P.Estournet et B.Begadi
Impression : J.C.Manceau

Audio-Visuel :

"Photomatons" .. sketches (1981)

La Rencontre avec Jean Luc Trotignon nous ouvre les voix du langage cinématographique,
Plusieurs petits sketches visuels et "gagesques" sont écrits, tournés et diffusés à la Télévision lors d'une émission humoristique sur A2 appelée "Remue méninges" .

"Mort à Melun" .. court métrage (1982) réalisation : J. Luc Trotignon

Gérard Chabanier et Jean luc Trotignon écrivent un scénario pour un film court tourné sur pellicule et dans lequel tous les membres de la compagnie sont distribués. Prétexte à la succession de gags en rafale, l'histoire est basée sur nos trois unités de temps, de lieu et d'action et se déroule dans la chambre mortuaire où un petit groupe d'amis veille autour du lit du défunt.

Ecritures

Suite à ces derniers travaux Gérard Chabanier et Gilbert Epron se rencontrent régulièrement pour scénariser de petites suites burlesques parcourant tous les thèmes de la vie quotidienne. Pendant plus d'un an ils écrivent et accumulent des

centaines de situations le plus souvent se déroulant dans un même cadre, et dans le format concis de quelques secondes.

Ces "historiettes" comiques et visuelles s'articulent en séries. pour une diffusion TV, Elles sont classés dans **"le Livre des Gags"**.

L'objectif était dans un premier temps de réaliser un essai "Pilote" afin de trouver une production,

mais ce projet ne s'est pas réalisé.

avec la collaboration des comparses de la compagnie,

Gérard Chabanier écrit un second Synopsis pour un court métrage :

"La Bibliothèque".

Ce projet ne verra pas le jour malgré les diverses tentatives de recherche de production.

Projets

- **L'arrêt de Bus** (début d'improvisations et de construction)
- **Le Mariage** (début d'idées)
- **"Noël au front"** (projet proposé par le directeur de la MC de Rennes pour l'Allemagne)

10 - Les tournées

en France :

La plupart des théâtres dans lesquels nous jouions possédaient encore de vieux équipements : machineries poussiéreuses et systèmes électriques hors normes. Il nous est arrivé entre autres, de voir encore fonctionner un pupitre de régie lumière (jeu d'orgue) avec des rhéostats, et d'avoir surtout pratiqué ces lourdes et bringuebalantes échelles de bois pour atteindre les projecteurs lors des réglages. Mais aussi et avec bonheur, d'avoir croisé la fameuse servante (lumière de sécurité ressemblant à un simple petit lampadaire restant allumé sur le plateau durant la nuit quand la scène n'est plus en fonction). Je n'oublie pas les minuscules loges des salles à l'italienne gardant le souvenir du mur au plafond des passages d'autres compagnies et artistes.

Du côté du personnel, ce qui provoquait parfois des rencontres cocasses, et des surprises, nous étions souvent confrontés au lot des travailleurs municipaux, ou des personnes, quoique passionnées, attachées au lieu et au matériel malheureusement sur le déclin.

Nos demandes techniques n'étaient guère gourmandes en appareillages, installations scéniques, et moyens humains (la lumière et le son étant fournis par les lieux d'accueil), nous nous adaptions le plus souvent, ce qui faisait aussi le charme des tournées.

Depuis, nombreuses sont les salles qui se sont modernisées. Le matériel et le personnel se sont spécialisés et répandus. depuis vingt ans les théâtres ont poussé comme des champignons.

Chaque ville rêvait avec des yeux plus gros que le ventre de son pôle culturel.. à tout faire, volonté politico-culturelle oblige,

Ayant continué à tourner dans les lieux consacrés au spectacle vivant, on s'aperçoit aujourd'hui que, par manque de moyens, on se retrouve à jouer dans des vaisseaux fantômes, où bien souvent se sont accumulées des erreurs de conception. La liste serait assez longue, mais néanmoins amusante à relater... Un ou deux exemples les plus fréquemment rencontrés tout de même :

les salles polyvalentes avec leur zone de sécurité incendie de plusieurs mètres devant la scène,

les gradins à bas prix qui sonnent comme des tambours, l' accès décor au plateau inexistant ou impraticable, les régies son et lumière disposées certes, côte à côte, mais chacune dans une pièce fermée, et qui plus est, équipées de fenêtres de régie montées en vitres fumées et .. fixes, les plateaux sans dégagements, le pendrionnage rouge, bleu.. ou vert, sans parler des installations électriques conçues et réalisées par des entreprises non spécialisées, donnant lieu à des incohérences de fonctionnement liées à la non connaissance pratique du métier, etc ...

Malgré tout dans la plupart des cas, notamment dans les lieux subventionnés et conventionnés, le personnel et les équipements étaient au rendez-vous. Plus particulièrement en Allemagne très à cheval sur la sécurité et les horaires et à l'opposé de l'Italie où tout était possible.

Nous touchions un large public: le plus souvent les abonnés et les habitués aux sorties théâtre via les associations culturelles de tout poil, et puis l'auditoire des festivals, avec des représentations le plus souvent euphorisantes prolongées par des repas partagés avec le spectateur et l'organisateur, où la convivialité était de mise. Les festivals étaient l'occasion de rencontrer les troupes

Avignon et Parades.

La compagnie s'est présentée à plusieurs reprises durant le festival d'Avignon : à deux reprises sur l'île Piot dans le "chapiteau des clowns" de Bruno Clémentin, puis dans celui de "La Grande Lessive" avec Alain Favier et enfin intra muros, une première fois au Théâtre du Cheval Fou puis dans l'enceinte du Collège de la Salle aménagée par Alain Lecorff.

Chaque "Avignon" a donné naissance à une conception de parade plus ou moins élaborée.

Nous organisons des sorties chorales jouées par l'équipe du spectacle et pourvus de sonnettes au pied afin d'attirer l'attention du quidam, ou par exemple, nous distribuons du tract, en proposant une publicité originale et itinérante équipés des "Machines /castelets à projections super 8" dans lesquelles un spectateur pouvait visionner secrètement l'annonce de la représentation du soir.

C'est en pratiquant ce festival que nous avons trouvé la plupart de nos contrats.

La compagnie s'est de nombreuses fois expatriée en Europe, friande de spectacles visuels, en particulier en Allemagne et via les Océans notamment en Afrique et Asie.

Les Diffuseurs

Au début de l'histoire, c'est avec innocence et naïveté que nous rencontrons le programmateur.

Je me souviens d'un rendez-vous dans le bureau du directeur de la Maison des Arts de Créteil, Jean Morlok, qui, après avoir écouté attentivement Gérard et Gilbert (vantant avec timidité les mérites et qualités artistiques du spectacle "Blanche Neige" joué à la manche dans la rue), interroge les deux compères sur le prix du spectacle : quel est votre recette ?- nous dit- il !

Après des regards croisés et une certaine gêne provoquée par cette question plutôt intime de savoir quel était notre mystérieux secret de fabrication, nous nous perdons en réponses confuses et alambiquées, pour finalement nous apercevoir de notre bétise et nous rendre compte après reformulation de la question, que ce programmateur voulait tout simplement savoir combien nous récoltions au chapeau, pour caler son prix d'achat. Comme la plupart des artistes, nous n'étions pas les meilleurs représentants et vendeurs de notre travail, et c'est avec soulagement, fierté et reconnaissance que nous nous sommes associés à nos deux agents successifs.

Les rencontres de Peter Bu .. et André Gintzburger

La rencontre avec Peter en 1981 , devenu notre premier agent avec sa compagne Danièle André au sein de leur agence "Repérages Spectacles" a projeté le groupe dans la profession. Peter Bu fut une personne très attachante tant par son enthousiasme que par son caractère entier.

Très attaché au spectacle visuel, Débutant sa carrière de diffuseur en France, il nous a pris sous son aile comme d'autres artistes : Benito Gutmacher, Carlos Trafic, Shusaku, l'Armoire à confiture entre autres. et défrichant les opportunités de programmation dans les domaines du mime et du spectacle visuel. Et particulièrement pour le plein air.

Peter savait que notre parcours allait évoluer de la rue à la scène et rapidement, il présage que nous allions changer de diffuseur.

En effet en 1984 nous nous adressons à une nouvelle personne : André Gintzburger. Travaillant à l'ancienne : au téléphone et avec un crayon et du papier, André, appelé "Gintz" pour les collègues, possédait (et encore aujourd'hui) bon nombre de contacts à l'étranger, et sur d'autres continents. La plupart dans des grosses structures, et festivals internationaux.

Il travaillera avec le Royal de Luxe, et avec de grandes compagnies de spectacles visuels.

Quelques Principales tournées à l'étranger de 1982 à 1989 :

Autriche :	Vienne ... Théâtre Métropol
Belgique:	Kortrijk ... Festival Limelight
Danemark :	Copenhague ... Festival of fools
Espagne :	Sitges ... International festival Barcelonne ... G.R.E.C. et Théâtre Victoria Valence, Peniscola, Orense, Girona, Ribadavia, Vitoria-Gasteiz, Madrid, Hernani.
Grande Bretagne :	Londres ... festival de Mime Brigthon, Plymouth, Edimburg .. Festival Assembly rooms Chichester ... festival
Italie :	Verone Pergine Rome Théâtre Vittoria
Pays Bas	Utrecht ... mime et mouvement, et Blausvaal, Amsterdam ... Melkweg La Haye .. international festival
Allemagne (est)	Berlin ... Deutscher theater Kammerspeile et l'institut français
(ouest)	Saarbrück ... french young théâtre Fribourg Dusseldorf Kassel ... theater festival Nuremberg ... Kulturzircus Festival Hannovre ... festival international Tubingen Cologne Hambourg Landshut Berlin ... UFA Fabrick Dusseldorf ... institut Français Dortmund
Suisse :	Lugano ... International festival Neufchâtel Lausanne ... festival de la Cité
Afrique :	Tunisie : Tunis, Bizerte, Sphax, Sous, Monastir.
Afrique de l'est :	Rwanda, Burundi, Kenya, Djibouti, Ethiopie, Somalie, Seychelles, Iles Maurice, Réunion, Madagascar.
Amérique (nord) :	Canada : Montréal .. Festival international de mime, et CINARS Winnipeg Vancouver ... EXPO 86 U.S.A. : Philadelphie ... Festival du Mouvement
Asie :	Hong-kong ... festival Shouson Theater

Exemple de tournée: Saison 82 / 83 : 100 prestations de Séance Friction" et
"Blanche Neige"

<i>Spect</i>	<i>Date</i>	<i>Lieu</i>	<i>Structure</i>	<i>Heure</i>	<i>Prix</i>	<i>Déf</i>
<i>Transp</i>	<i>Affiche</i>	<i>Programmeur</i>				
SF	13 sept.	Les Essarts Le Roi	Chapâteau des Clowns	21h	4500 frcs	
Repas	0 ... 0	Bruno Clémentin				
BN	15 sept.	Villeneuve d'Asc	La rose des vents	15h	7500 frcs	8 def
oui	70 + 20	Henry Taquet				
SF	17 sept.	Vérone.	Théâtre de Vérone	21h	4 mill.Lire.	?
.....	?	Ezio Maria Caserta				
BN	03 Oct.	Aubervilliers.	Fête des retours (CEP)	15h30	7000 frcs	?
.....	0 .. 10 + 2	?				
SF	17 Oct.	Rennes	Maison de la Culture	17h	21000 frcs	+
	80% recette	0 . P. Jean Valentin				
SF	05 Oct	Chalon sur Marne	Présence du Théâtre (mjc)	21h	8500 frcs	?
? ?	François Peduzzi				
SF	19 Oct.	Tours. Chapâteau	Univrst. Rabelais (CEP)	21h45	8500 frcs	8
Def	2 frs/km	500 Colette Emery				
SF	20/21 Oct.	La Roche / Yon	Les Amis du Théâtre (2)	à 21h	14400 frcs	8
Def	oui 150 + 30	Mr Croize				
SF	22.23.24Oct.	Rennes	Maison de la Culture	à la recette le 22 et 23		
	(80%) ?	Pierre Jean Valentin				
SF	30 Oct.	Kortrijk	Festival de Limelight	20h30.	8000 frcs	def
	4300 frs (AFAA)	Willy Malysse				
SF	13Nov/4Déc	le Luc	Tournée Sarev	20h30	recette ?	
Hébgemt+repas	330	Jean Louis Favier				
SF	07 Dec	Dusseldorf	Action Institut Français	19h30	8500 frcs	8 def
.	oui	40 ... ?				
SF	10 Déc	Niort.	Olympia de Niort (OMC)	21h	4500 frcs	8 Def
	à 223frs	2 frs/km	?			
SF	11 Déc.	Beton.	Mairie	21h	6000 frcs	.
Repas	?	... 20 + 20 Michel Gauthier				
BN (2)	14 Déc	Chatillon (94)	Mairie	10 et 15h	1200 frcs	?.
.....	?	? Nadine Haddad				
SF (3)	16/20Déc	Tunis Sfax	Agence continent en Fête	21h	20000 frcs	?
	(Subvention AFAA)	Mr Ballaré				
SF	21 Janv.	Rixheim.	Centre Culturel Régional	21h	8700 frcs	8 Def
	1500 .. ? ..	Christian Bénéteau				
SF	27 Janv.	Paris	Extraits à Beaubourg	?	5000 frcs	.
Mandat Adm.		Annick Mauyer				
BN	12 Fév..	Les Mureaux	Théâtre de Bêcheville	21h	7500 frcs	.
Mandat Adm	.. 30 ..	Mr Vastel	SF (2) 15/16Fév. Rohane			ATP Théâtre
Municipal	20h30	16000 frs	Def ... 2160 .. 300	Mr Bernon		
SF	17 Fév.	Cluses	(MJC)	20h30	7600 frs	
Log+Nourr.	870	150+6 Jacques Lauriat				
SF	18 Fév.	Pont de Claye	(MJC)	20h30	7600 frs	8 Def
...	870 .. ?	... Gabriel Jacoby				
SF	19 Fev	Sallanches	FJEP Espace L Curral	20h30	7600 frs	8 Def
...	870 ..? Alain Dubin				
SF	20 Fev	Ales	ATP Centre H.Barbusse	14h30	7600 frs	8 Def
...	1400 .. ? ..	P.Gilles Coulet				

BN	22 Fev	Grande Synte	SMAC Salle polyvalente	16h	7500 frs	N.+Log
2F/Km	100+50	ClaudieLandy				
SF(3)	25au27Fev	Rennes	MC de Rennes	?	12000 frs	+ 90%
		recette si dépassement + Héb. ?				
SF	1 Mars	Sedan	MJC	20h30	8700 frs	
		2000Frs ... 1000 .. 10 ... Mr Soibinet				
SF.	5 Mars	Ris Orangis	Centre Robert Desnos	?	10000 frs	? ..
		? .. 250 +200 G. Zeidman				
S+ BN?	11Mars	Massy (91)	ATMAC Centre Paul Baillard	?	?	
		? Geneviève LeChapelain				
SF (2)	15/16 Avr.	Lugano	Théâtre Panzini Circus	14h et 20h30	21000 frs	
		3000 N+Log. 50	?			
SF	?	Bellinzona	attaché à Lugano avant ou après	?	?	à la
		recette ?	?			
SF	6 Mai	Antony	Fête d'Antony	?	25000 frs	?
		? ?				
SF(4)	12au15Mai	Amsterdam	Melkweg	?	?	?
		? ?				
BN	18 Mai	Villeneuve d'Asc	La rose des Vents	11h	?	?
		? ?				
SF(2)	20/21 Mai	Utrecht	?	?	?	?
		? ?				
BN	18 Mai	Villeneuve d'Asc	La rose des Vents	11h	?	?
		? ?				
BN	31 Mai	Cahors	MJC	20H30	6500 frs	2x8Def
		1425 100 Madeleine Corvette SF	1 Juin Foix		ATAC	
		21h 8000 frs 36000 2385 100 Mr Frère				
SF+BN	4 Juin	Poitiers	La Blaiserie	14 et 21h	2x8000	8Def
		2,5/km contrat en coproduction				
BN	11 Juin	Montreuil	fête de la ville	15h30	?	?
		? ?				
SF (2)	14/15 Juin	Paris	l'Epiçerie	20h30	?	?
		? ?				
SF	17 Juin	Créteil	Mac chapiteau découvert	21h		?
		? Armand Badeyan				
BN	18 Juin	Louviers	Les Ateliers du Manoir	Aprèm	8000Frs	1152
		500 ? Mr Deneux				
SF	18 Juin	Paris	Fêtes du Pont Neuf	fin d'aprèm	?	?
		? ?				
BN (2)	19 Juin	Amiens	?	?	?	?
		? ?				
SF	25 Juin	Angoulême	Théâtre de Verdure	21h30	10000Frs	
		N+Log. 2250 30 Mr Castagneyrol				
SF	2 Juill.	Paris	Beaux Arts Plage?	?	à la Recette	?
		? ?				
SF+BN	3/5 Juill?	Rodez et Billon?	?	?	?	?
		? ?				
SF(15)	15au31Juill.	Avignon	Festival Off	soir	à la recette	auto
		production Alain Léonard				

BN	19 Juill	Montricher	Station "Les Karrelis"	?	?
N+Log.	?	?	Daniel Gros		
SF(5)	9au15 Aout	Édé	Festival de Edé Chapiteau soir	30000Frs	?
?	?	?			

11 - L'auto production

Des Manches provenant à nos débuts de représentations en plein air, aux recettes propres issues de contrats trouvés par les diffuseurs, auxquelles se rajoutaient quelques subventions de la DRAC (grâce la rencontre, entre autre de Didier Biche), ainsi que divers fonds alloués pour l'équipement de la salle d'Antony, et occasionnellement un prix gagné au festival d'Edimbourg avec "Séance Friction", auxquels s'ajoutent, on y revient, ce Fameux Régime Assedic des Intermittents, unique au monde, sans qui tout cela aurait été beaucoup plus compliqué voir impossible, et qui participait pour plus d'un tiers à nos revenus personnels. Sans oublier les droits d'auteurs, entre nous, partagés, voilà au total, ce qui a fait fonctionner cette petite entreprise artistique.

Ont contribué également à l'apport financier mais de façons plus indirectes: le soutien de l'ONDA pour la diffusion française (avec Nicole Gautier), ainsi que les aides au transport pour l'étranger de l'AFAA et parfois une assistance régionale avec le Thécif devenu ARCADI et ADAMI,

La récupération de matériel faisait aussi parti de notre économie et bon nombre d'objets familiaux ont eu la chance de bénéficier d'une seconde vie dans nos spectacles. Nous allions parfois nous ravitailler en costumes au "Vestiaire des Comédiens": un lieu de fripe tenu par des anciens retraités du lyrique, et qui ouvrait ses portes une fois par semaine aux démunis et désargentés du spectacle. C'est là que, durant plusieurs années, nous nous sommes fournis en tenues de scène pour musiciens classiques: smoking et queue de pie pour "Séance Friction". Nous dépensions jamais au delà de nos limites. A part notre moyen de Transport sur roues nommé "Robert", un camion rallongé par deux fois et acheté neuf, N'ayant pas assez de réserves pour acheter un équipement scénique, nous demandions la technique nécessaire pour nos tournées. D'autre part, la cité d'Antony, nous a gratifié d'un statut incroyable : déposant un planning d'occupation pour le mois, nous avions la disposition quasi entière de la salle de spectacle avec quelques mètres carré supplémentaires de rangements attenants sans aucunes charges ni loyer demandé ! La seule contrepartie était de donner une ou deux représentations de nos premières. Cette situation nous permit de faire de grosses économies. Toutefois, n'étant guère performants dans la rédaction de dossiers de subventions, demandes de financements privés, alliances avec la ville ou autres, nous n'avons jamais obtenu d'aides à la création : le coût de production s'est limité à la hauteur nos propres moyens, cramponné aux économies de l'association.

Les foires aux spectacles comme les festival d'Avignon et d'Edimbourg ainsi que deux passages dans la capitale, (un mois au théâtre Déjazet, géré à l'époque par les Clowns Macloma et quelques semaines au théâtre des Amandiers), nous ont permis de lancer et de diffuser nos spectacles.

A l'étranger déjà, fonctionnaient ces événements commerciaux - culturels analogues aux grandes foires expositions, avec locations de stand et "Show-Case". Au Canada,

nous y avons croisé André Gintzburger, qui proposait ses spectacles dossier sous le bras, bière à la main et affublé de ses indécrottables chaussons charentais. A Paris, nous avons choisi de participer au Mars International de la Villette, mais d'une façon originale car certains d'entre nous considéraient que c'était se corrompre que d'adhérer à ce genre de pratique. Pour ne pas faillir à notre inoxydable humour, nous y avons effectivement "racolé" le programmeur mais avec talons aiguilles de rigueur, travestis en prostituées. Hormis le plaisir de draguer ouvertement le professionnel, cette chaude expérience commerciale nous a coûté pas mal d'argent, et a finalement rapporté un seul contrat: par un programmeur nous attrapant en fin de marché alors que nous nous quittions les lieux !

12 - La vie de la troupe

Outre le jeu d'acteur et la participation à l'écriture des pièces, chacun d'entre nous apportait le rouage essentiel au fonctionnement de l'association. Ainsi et à divers niveaux, chaque collègue s'est sensibilisé et responsabilisé aux manœuvres quotidiennes de l'administration.

Toutes les décisions étaient collectivement et âprement discutées puis votées. Depuis nos débuts dans la rue, les tâches ont évolué de façon croissantes, et ont été partagées suivant nos capacités, nos désirs, et facilités. Ce travail non rémunéré était aussi garant de l'investissement individuel lié à la bonne marche de l'entreprise.

- Succédant à Cathy Aulard ("Notre Dame") puis Nelly De Visser ("Frissons sur le Pavé"), Léa Coulanges a pris en charge la gestion de l'argent et des écritures dès les représentations dans la rue de "Blanche Neige au royaume de Fantochie". Elle assura le lien avec le président de l'association : Philippe Couturier ainsi que les relations avec la Banque en effectuant également la rédaction des payes et des contrats. Plus tard, elle entretiendra le contact avec les premiers diffuseurs de la Compagnie : Danièle Andrei et Peter Bu.

- La presse était le domaine d' Elisabeth Cauchetiez : elle récupérait les articles de tout genre parlant de la compagnie: annonces, critiques etc.. et faisait le lien avec les radios. Faisant la relation publique, elle était en contact avec André Gintzburger pour l'organisation des tournées.

- Bien que n'ayant jamais voulu "intégrer" le giron de la compagnie avec son fonctionnement interne, Yves Kerboul fût présent du début jusqu'à l'aboutissement des travaux sur le plateau. Nous l'appelions et l'engagions quand nous avions de la matière à montrer, à faire fructifier et répéter. Notre professeur dans un premier temps, dès le début, il nous a poussé dans cette aventure. Fidèle œil extérieur, encourageant, perspicace et sans concessions, il fut le metteur en scène de toutes les créations de la compagnie.

- Prolifique dans l'écriture et l'improvisation, Gérard Chabanier concevait la plupart des scénarios et thèmes des spectacles de la compagnie. Parallèlement, il composait avec son comparse guitariste, Eric Krebs des chansons burlesques et pastichées. Il prenait en charge et avec grande application, la gestion du matériel et son chargement, et était d'une aide précieuse pour la fabrication des décors, et des accessoires. Plus sportif que chacun de nous, il s'occupait de l'aspect "entraînement physique" de la troupe, et apportait la touche " acrobatique " à nos ébats.

Ayant l'esprit viscéralement tourné vers la dynamique du jeu, le gag et les mots d'esprits, doublé d'une vision du monde résolument critique et décalée, meneur de la troupe il apporta une part essentielle dans le style et l'écriture des spectacles, ainsi

que dans l'énergie de création.

- Laurent Carouana assurait le relationnel avec l'extérieur et en particulier avec les instances du ministère et des associations, et s'occupait particulièrement des subventions.

Plus tard, après que le groupe fut séparé, il reprendra l'administration de l'association.

Je me souviens de sa rencontre avec Didier Biche, un objecteur de conscience qui pratiquait son service militaire au ministère de la culture, nous avions noué des relations amicales et il nous accompagnait quelques fois en tournée . Laurent Carouana se chargeait également du voyage avec l'entretien et la conduite du camion. Pratiquant la Clarinette avec Yves Kerboul, avec lequel il répétait régulièrement, il organisait des séances musicales au sein de la compagnie, où chacun travaillait son instrument pour interpréter quelques morceaux choisis.

- Philippe Barrier s'occupait du matériel publicitaire avec l'envoi des photos et des affiches.

Lors des tournées, en duo avec Jean Marc Molines, il s'employait aux montages de la lumière et du son, avant l'arrivée de Christian Velti. Par ses relations familiales (son père était le directeur d'un centre culturel au Rwanda en Afrique) il a travaillé activement à la préparation de la tournée Afrique de l'est, aidée par l'AFAA. C'est un des premiers à s'être ouvert sur l'extérieur en participant aux aventures de la Ligue d'Improvisation Française, ce qui a permis à certains d'entre nous d'y goûter également.

- Jean Marc Molinès partageait les montages techniques en tournées avec Philippe Barrier, et avait une attention particulière pour le son.

- Christian Velti : créateur lumière et régisseur de tournée dès le spectacle "Seul Les Requins",

Il travaillait avec nous mais également avec d'autres compagnies, notamment de Danse.

- Gilbert Epron fut le scénographe, et le constructeur des décors et des accessoires.

Il a participé aux ouvrages publicitaires en inventant quelques procédés originaux: dessins, machines et automates destinés à la "propagande commerciale". Par exemple lors des parades d'un festival d'Avignon il créa des machines portables dans lesquelles le quidam pouvait assister à une projection en film super huit délivrant l'annonce du spectacle Séance-Friction. Entre autre distributeurs de tracts et gadget, il conçut des paquets anonymement données en main propre aux personnes influentes afin de trouver un théâtre Parisien. Ces Paquets renfermaient un magnétophone faisant entendre par l'intermédiaire d'un combiné de téléphone un message secret mais personnalisé, qui se détruisait dans un nuage de fumée en fin de bande, comme les instructions d'espionnage de la série TV "Mission Impossible". Gilbert et Gérard par leurs compétences croisées et leur caractère complémentaires formaient un tandem créatif de choc. Bien souvent opposés dans leurs propositions, ils ne cédaient ni à l'abandon ni à la facilité, et trouvaient toujours avec complicité mutuelle le compromis créatif donnant du "grain à moudre" pour l'avancée dans la création du spectacle.

la Pub

La conception Pub fut créée par Franck Marest, un jeune publicitaire faisant ses premiers pas dans le métier. Afin de trouver l'image choc de la compagnie, il nous a dessiné plusieurs maquettes, et nous avons choisi ce fameux profil avec le sandow dans la bouche provoquant le sourire forcé. L'image du tendeur a donné naissance à un logo qui est devenu l'étendard de la Mie de Pain.

L'esprit, synthétique et provoquant de Franck a donné le ton de notre communication et a immédiatement remporté un vif succès. Nous avons suivi ses conseils par la suite, en trouvant toujours une idée originale et percutante pour l'efficacité de notre publicité.

Plus tard, nous avons fait appel à: Michel Terrade, un second publicitaire de talent, avec qui nous avons monté l'action des "petits pains" . (L'envoi postal et anonyme, réservé à deux cent destinataires triés sur le volet, d'un paquet contenant un petit pain rond et frais du jour, bien calé dans de la frisée. Sur la croûte était planté une étiquette de boucher avec l'inscription :

"Rigoler, ça Mange pas de Pain!" . Quelques jours plus tard, aux mêmes adresses, étaient envoyés un quatre pages de grand format, identique à un journal quotidien, avec en feuille de garde et à la une, le même texte cité plus haut. Nous avons pratiqué deux envois consécutifs de cette publication un peu spéciale, suivie pour finir d'une relance téléphonique) . Cette opération fut couronnée de succès car bon nombre de structures ont été attrapé, dont le Théâtre de la Ville de Paris qui a cherché à nous retrouver avant même d'avoir reçu le journal !!!

Apports photos :

Éric Audoly, Jean Pierre Estournet, Mr Begadi, Mr Tissot, Pascal Bories.

A la cité U :

Un emploi du temps assez constant, rythmé par les allées et venues en RER,
l'entraînement physique animé au fur et à mesure des années à tour de rôle et le footing dans le parc de Sceaux,

les répétitions, avec ou sans Yves Kerboul

les séances musique et danse

les poussiéreux rideaux rouges et ce foutu écran blanc de cinéma

le "clac" du relais interrupteur commandant les éclairages subsistant encore

la salle qui se dégrade d'année en année, et le ciné club du vendredi soir

la collection de Bouteilles d'eau minérale de Gilbert qui a fait tout le tour de la salle

les deux petites salles plus ou moins fermées où Gérard entreposait le matériel

l'atelier bricolage et les constructions

les chargements et déchargements du camion,

Les représentations exceptionnelles de nos spectacles et quelques autres

organisées par nos soins avec d'autres compagnies (compagnie du Matamore avec Le menteur de Corneille en févr. 1990),

Les sandwiches grassouillets de la cafétéria amoureusement préparés par les dames de service.

Le "formidable" repas du resto U ou la gamelle préparée emportée sur place,

L'arrivée impromptue de quelques étudiants qui ont réservé la salle pour une fête ou un mariage

La loge du gardien taxidermiste où nous allions réserver et prendre la clef pour la journée,
Et de façon inespérée, le bureau alloué à la troupe dans les parties administratives du bâtiment A.
La reprise des lieux par le Crous de Versailles

En tournée et ailleurs :

La science du chargement décor l'heure et les rendez-vous Parisiens, place de la République,
Les interminables trajets en camion pimentés des blagues de Gérard,
le premier baladeur audio de Laurent et les jeux de cartes
les places âprement convoitées dans le camion,
Les duvets aménagés à l'arrière pour .. dormir
Les passages aux frontières avec ou sans cartes d'identité, les aéroports,
La découverte des lieux de représentations : vieux théâtres et infâmes salles "polyvalentes",
Les restaurants, les Hôtels
les rencontres au Danemark des comédiens Bab's, Phil, Max et la sympathique clique Anglaise,
celle d'Harald en Allemagne, de Gilles Ribstein en Afrique, de Xavier en Espagne et bien d'autres..
La vie collective en dehors des représentations, durant les tournées longues à l'étranger
Les accidents corporels : entorses, luxations, coups divers, et autres opérations de genoux !!!
Les films de tournées de Gilbert, et sa collection de pistolet en plastique,
Les commandos matos au rayon vis et boulon du BHV
Le vestiaire des comédiens
L'achat de mèche noire et artifices chez "l'aphone" (vendeur de Farces et attrapes Fbg. St Denis)

En dehors du travail :

Quelques réunions et repas organisées entre nous ..
Quelques fiestas partagées avec des amis communs ..
Quelques unions et .. quelques séparations .

13 - L'essor et le déclin du groupe

Avec la multiplication des contrats et la poursuite de nos objectifs, le travail s'est accru avec son lot d'activités et de responsabilités. Chacun a occupé une place dans une mécanique collective de travail, à la fois conduite de façon autonome mais aussi convenue et contrôlée par le groupe.
Un pilotage à plusieurs leviers et volant en sorte, comme dans l'appareillage d'un moteur: l'invention et la persévérance, doublée d'une certaine folie, sans oublier la confiance accordée les uns aux autres, était notre carburant. Les vitalités humaines et vigueurs artistiques, développées tour à tour par certaines pièces et engrenages,

tenaient lieu de rouages ; un dispositif, construit pas à pas par l'action combinée de chaque élément, qui a fonctionné, s'est perfectionné, et a tourné durant 12 ans pour ma part, et quelques années ensuite. Et puis, comme dans tout appareil, appelé à évoluer par la force du temps, des envies de changements ou de l'épanouissement de chacun, peut-être par manque de révision, ou pilote, le mécanisme s'est insidieusement grippé, de l'intérieur. Les pièces se sont usées et n'ont plus rempli leur fonction. En plusieurs étapes, des années 1989 à 1990, la moitié de l'équipe d'origine est sortie du groupe. Un beau et long parcours tout de même, pour une première conduite professionnelle.

14 - "L'après" Mie De Pain

Laurent Carouana, Gérard Chabanier, Philippe Barrier et Stéphane ont poursuivi le travail de la compagnie en créant à Antony : "Les Plombs d'Or" et "Le médecin malgré lui" de Molière.

Ces deux spectacles ont été joués durant le Festival d'Avignon au Collège de la Salle et en tournée. Laurent et Gérard sont devenus les dépositaires de l'association, qui existe toujours.

Après cette aventure exaltante mais quelque peu monastique il a fallu du temps, je pense, quelques années à tout le monde pour reprendre goût à la création, faire du théâtre autrement, avec d'autres comparses, trouver une suite, un épanouissement ailleurs ...

Pour ma part, sur le marché du travail comme on dit, avec timidité mais force de volonté, j'ai pris le temps d'échanger avec les groupes dont le travail me plaisait et dont je n'avais eu ni le loisir ni l'occasion de rencontrer auparavant en tant que "demandeur d'emploi".

Quelques groupes m'ont ouvert leur porte, dont le "Théâtre de la Mezzanine", "Le Royal de Luxe", et puis retrouvant là des compagnons du début, le "Théâtre Sans Toit" avec Pierre Blaise et Nicolas Vidal. J'ai alors choisi le monde de la marionnette et du théâtre d'objets.

Depuis plus de vingt ans, je travaille toujours dans cette même direction, embrassant l'heureux mariage des arts plastiques et du théâtre visuel. Par alliances et complémentarités, je joue la comédie, pratique la mise en scène, la scénographie, construisant du décor ou de l'objet marionnettique. Avec le Théâtre Sans Toit évidemment, mais aussi avec d'autres groupes comme :

la Compagnie de théâtre et magie du Phalène avec Thierry Collet,

la Compagnie Javah avec Marie Isabelle Méhault,

et Le Grand Manipule, structure dans laquelle je réalise mes propres travaux.

Hormis le souvenir, un lien vivant subsiste, avec les amitiés gardées, l'entourage de collègues qui ont croisé nos routes à l'époque, mais aussi grâce aux contacts et échanges avec les compagnies et structures qui ont perduré, notamment: l'école Dullin, la Compagnie du Matamore, et l'Aria.

15 - Pour conclure ...

Une inoubliable aventure de plus de 12 ans, formidable expérience collective, enrichie par les découvertes de la manoeuvre d'une troupe théâtrale. L'immense plaisir d'avoir joué de liberté dans la création, en fabriquant l'outil de travail avec lequel nous avons tous grandi tout en faisant progresser un certain savoir faire et réalisant quelques rêves de théâtre et parfois de vie.

Un régal, d'avoir voyagé de part le monde grâce au fruit de nos multiples créations, croisant d'autres langues d'autres cultures et d'avoir participé avec le monde associatif à un mouvement culturel bondissant

En insistant sur le rôle essentiel de l'école, car c'est grâce à l'esprit du formateur, sa pédagogie et le lien artistique qu'il fait naître entre les élèves, que tout devient possible.

Que l'art du spectacle vivant passe par l'invention, la transmission et l'échange. et qu'avec un rien on peut déjà réaliser quelque chose, avec la certitude que les moyens modernes de technicité, de communication et de diffusion, fussent-ils incroyablement puissants et conviviaux, ne pourront jamais remplacer la chaleureuse superbe de l'homme nous racontant une histoire droit dans les yeux.

Et puis...

Merci à Yves Kerboul qui nous a entraîné dans cette aventure.

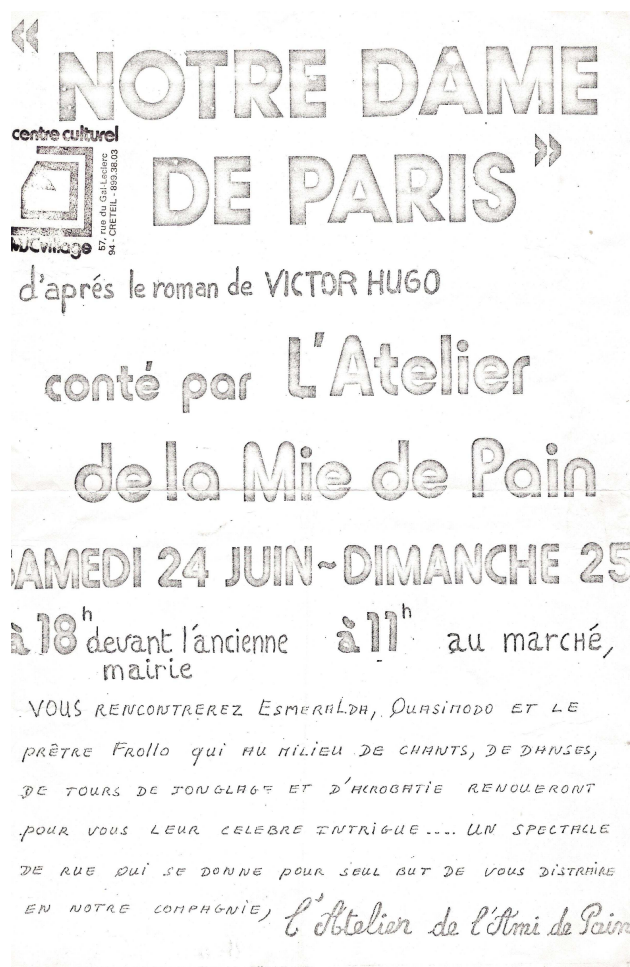
16 - Documents

En disponibilité :

- Photos de spectacles
- Films Super 8 de tournées
- Documentations
- Presse
- Dessins, plans
- Notes de travail et de mise en scène
- Programmes et tracts

17 - Quelques images de la compagnie

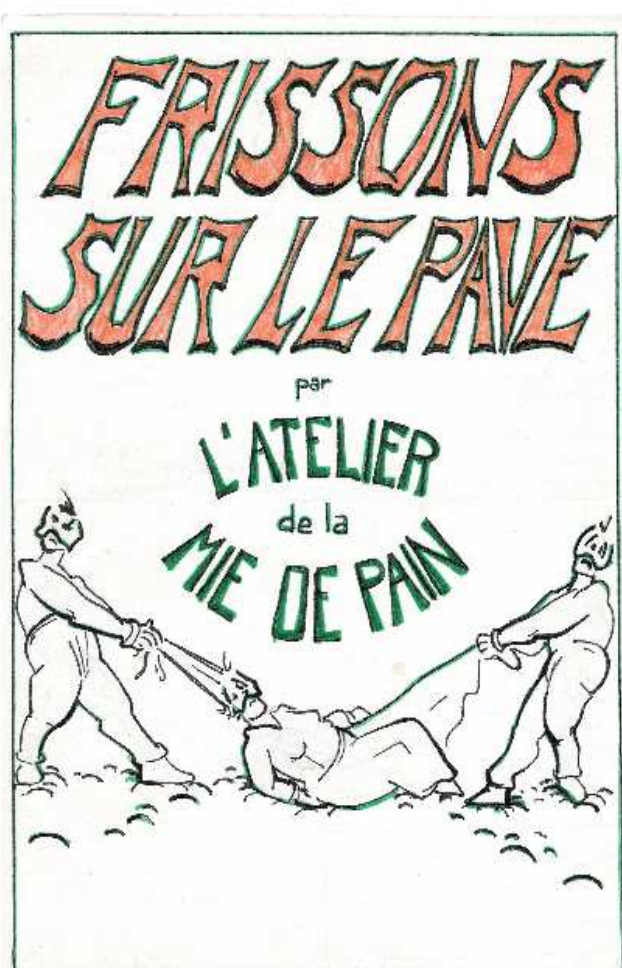
"NOTRE DAME DE PARIS"





Premier tract de la compagnie

"Frissons sur le Pavé"





Frissons sur le Pavé

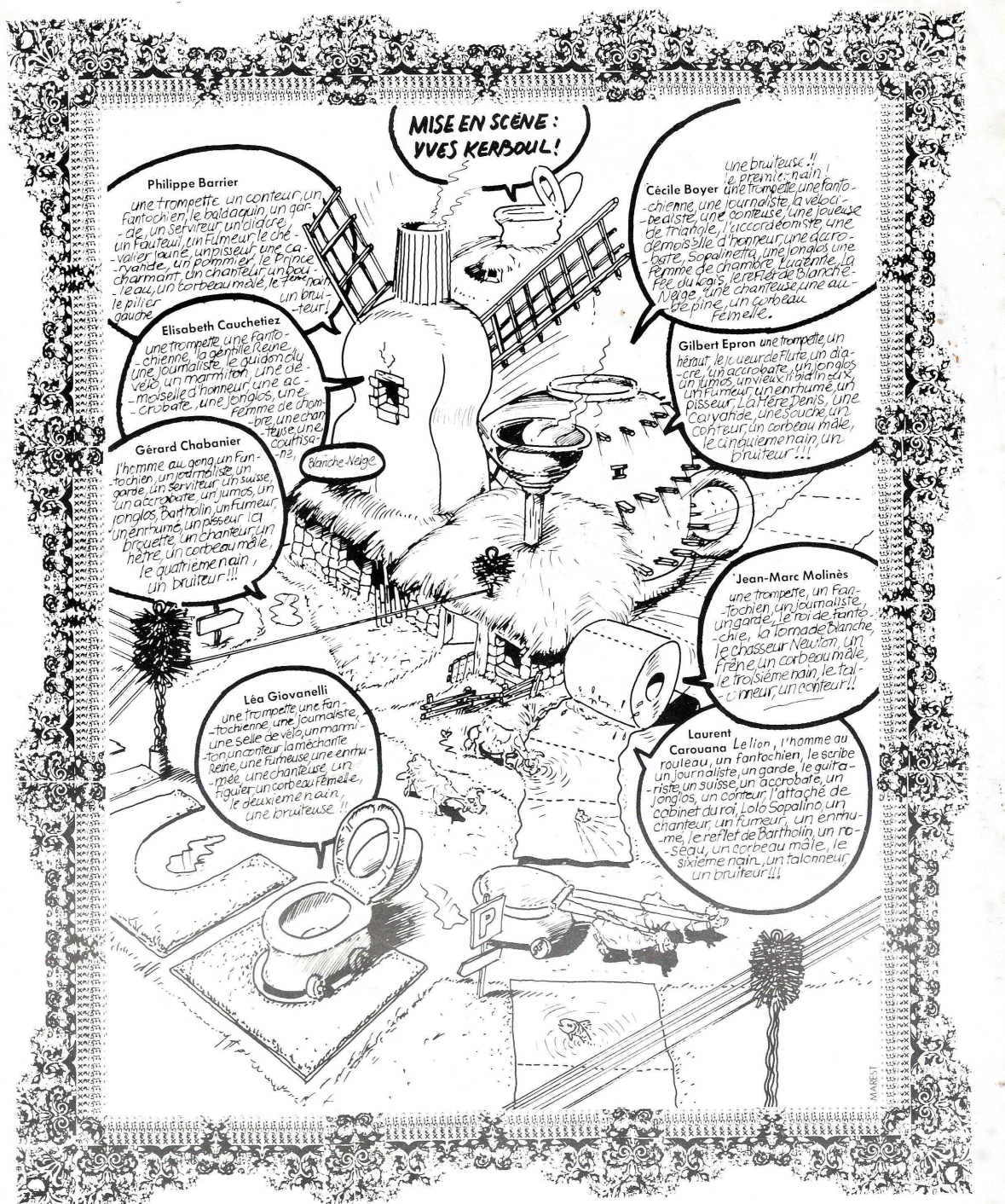




"BLANCHE NEIGE et les sept nains"

Représentation au Forum des Halles



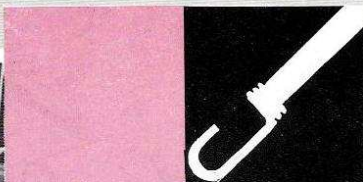


LE ROYAUME DE FANTOCHIE





BLANCHE-NEIGE AU ROYAUME DE FANTOCHIE



**Extrait de
"Relation de voyage
de Fantochie."
de l'illustre voyageur
Pierre-Olivier Potin.
Avertissement
au lecteur.
P.O. Potin.
Edition : 1790.**

"Je n'ai de parti que la vérité et je tiens qu'il faut bien s'assurer du fait avant que de raisonner sur les écrits de pseudo-témoins. Je respecte le génie et l'imagination des frères Grimm, mais ils sont à l'origine des faussetés admirablement déduites que l'on a colportées sur les us et coutumes du royaume de FANTOCHIE. Leur savante histoire initiatique BLANCHE-NEIGE ET LES SEPT NAINS, non exempte de vérités, était trop riche en belles images pour ne pas tenter quelques faussaires habiles à détourner la réalité. Je ne donnerai pour exemple que les représentations édulcorées de l'illustre Walt Disney, savant des Amériques, à la célébrité trop criarde à mon goût..."

"Les mœurs des fantochiens sont à la fois plus ordinaires et plus originales qu'on ne l'a prétendu. Afin que droit leur soit rendu, nous vous délivrons, cher lecteur, ce récit.

"Puissiez-vous y trouver nourritures à vos réflexions."

Note : Vous pourrez trouver la RELATION DE VOYAGE EN FANTOCHIE de P.O. Potin à l'enseigne du TRÔNE RENVERSÉ, 13, place d'Aligre à Paris.



Gérard CHABANIER
10 rue Cassendi
75014 PARIS
Tel. 322-32-51

l'Atelier de la Mie de Pain
présente:

"LES BRANCOLI"

"LES BRANCOLI" sont trois clowns musiciens
d'origines douteuses...

à la flûte à bec
et aux cymbales
(ou il excelle)

Philippe BARRIER

à la flûte traversière
(dont il est virtuose)

Gilbert EPRON

à la baguette
(le Maestro)

Gérard CHABANIER

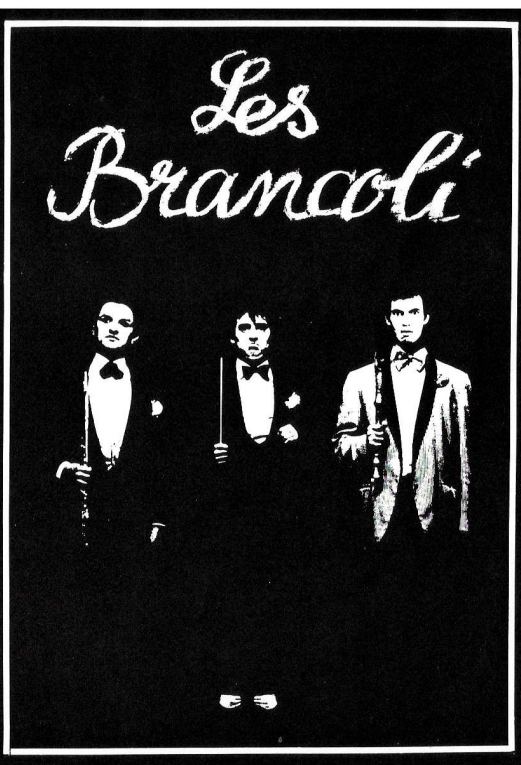
Ce trio infernal tentera d'exécuter
une pièce de choix du répertoire musical
français, puisqu'il s'agit d'un menuet
inédit de Philibert de la Vignes
intitulé "MARCHONS GAIEMENT"

Trois musiciens, trois personnages.

Quand ils se retrouvent sous les feux de la rampe
tout peut glisser sur la pente douce de la folie,
les facéties infantiles resurgissent, l'ordre
basculé dans un grotesque sans mesure.
Autour de cette démente s'organise une série de
situations burlesques qui confine un humour
simple et insoutenable.

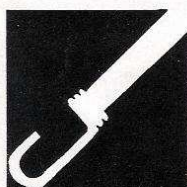
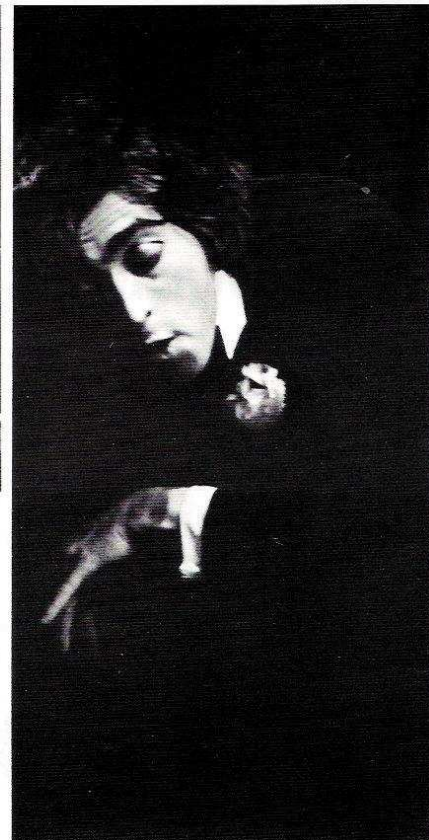
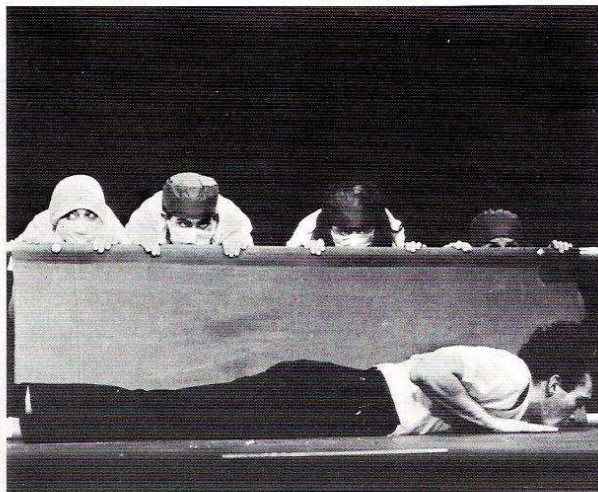
3 comédiens
Cachet : 3500 F (septembre 1980)
Transport
Défraiements
Charges sociales

Durée: 45 minutes
Pleins feux
Espace de jeu: 6 x 8 m
Ce spectacle peut être
joué en plein air





LES BRANCOLI



LES BRANCOLI

Des musiciens, un chef d'orchestre s'apprêtent à exécuter un morceau de flûte du répertoire classique, et se laissent bientôt envahir par le délire agressif qu'ils portent en eux, et que favorise leur sens inné de l'autorité et de la hiérarchie.

Dans l'esprit du cinéma muet, la violence, les rapports de domination et de soumission s'expriment au moyen de gags et d'attitudes expressives.

Le chef d'orchestre, imbu de son pouvoir, opprime ses musiciens par son hystérie; ceux-ci, au lieu de se révolter, se jouent mutuellement une série de tours, chacun voulant dominer l'autre.

Les gags, réglés comme du papier à musique se succèdent avec une précision mathématique. A travers le rire perce la violence.

Ce spectacle illustre à sa manière l'aphorisme de G.LAUB : "L'esclave ne rêve pas de liberté, il rêve de devenir maître d'esclaves."



THEATRE DE LA MIE DE PAIN



Siège social :
13 place d'Aligre
75012 Paris
345 61 76
322 32 51

Spectacles burlesques de salle et de rue pour tout public

Créé en 1978,
le THEATRE DE LA MIE DE PAIN
est né de la rencontre de neuf
jeunes comédiens qui, après avoir
suivi les cours de l'ATELIER-ECOLE
CHARLES DULLIN,
ont continué un travail de recherche
sous la direction d'YVES KERBOUL.
Dans la tradition de la
Commedia dell'Arte,
les spectacles, nés
d'improvisations, sont
essentiellement visuels,
satiriques et burlesques.
Ce sont des
créations collectives.
Ils reposent avant tout sur
le jeu stylisé du comédien,
sur l'imagination
qui détourne les
objets-accessoires de
leur utilité première et
sur les mouvements
d'un chœur
qui forment une succession
de tableaux.
Les images surgissent
puis se détruisent à la manière
d'un assemblage cinématographique,
fondées sur le gag,
elles se font instrument
de la dérision.
L'expérience du Théâtre de Rue
a imposé un style particulier
où le rôle de l'image et du
dynamisme physique de l'acteur
est privilégié. Ce style instaure
un nouveau rapport, immédiat,
avec le public, que les
spectacles soient joués en
salle ou dans la rue.

CONTACT !

PETER BU
8 bis place Ch. Digeon
94160 SAINT MANDE
(1) 374 29 16

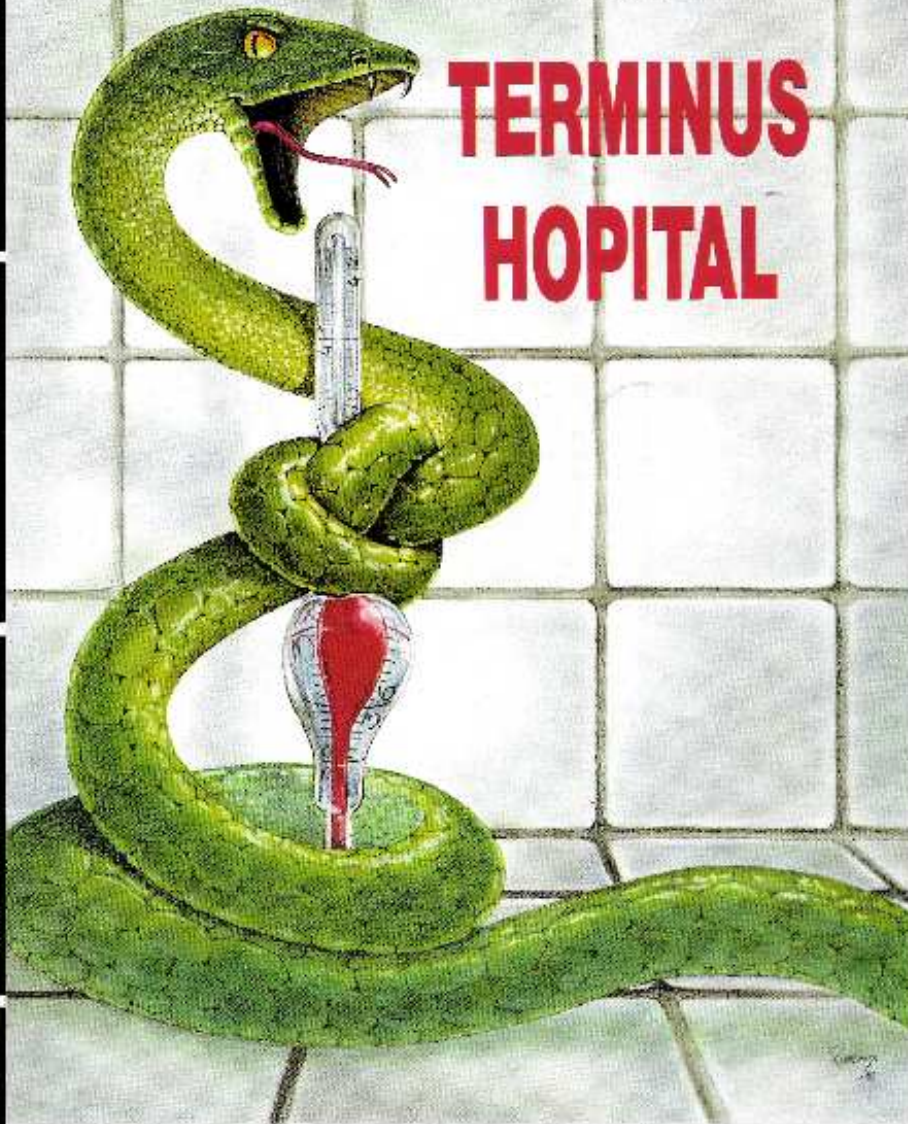


seul... les requins!



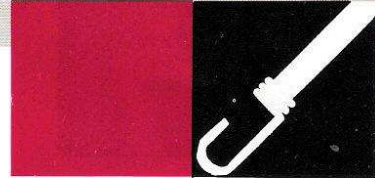
THÉÂTRE
DE LA
MIE DE PAIN

**TERMINUS
HOPITAL**





SEANCE-FRICTION



SÉANCE-FRICTION avec
par ordre d'entrée en scène

Jean-Marc Molinès _____ Raoul Glauck
Gilbert Epron _____ Franck Tinto
Elisabeth Cauchetiez _____ Huguette Grue
Hélène Gustin _____ Marie-Noëlle Vergeau
Laurent Carouana _____ Maxime Pello
Philippe Barrier _____ Bernard Martin
Léa Giovanelli _____ Lola Gaspari
Gérard Chabanier le chef dit "le moustique"

Mise en scène _____ Yves Kerboul
Musique générique — "Six cylindres en V"

Nos remerciements à Viviane Closset
pour le maquillage, à Michèle Van Ruymbeke
pour la robe de Lola.

SÉANCE-FRICTION

Raconter des choses graves, mais sans gravité ; et même en s'en amusant résolument. Loin de s'en moquer, mais pour ne pas se désespérer, pour ne pas sombrer totalement dans le pessimisme. Tel est le propos que nous essayons de tenir avec SÉANCE-FRICTION.

Dans un lieu mal défini se rassemblent des individus aux contours d'abord imprécis. Leurs affrontements burlesques nous révèlent peu à peu leur passé d'êtres inhibés qui se cherchent. Ils se révoltent contre l'autorité, mais celle-ci jetée à bas, ils se montrent incapables de gérer leur existence et se soumettent de nouveau au pouvoir despotique qui pourrait bien se charger de donner un sens à leur vie. Sur le mode de la dérision le spectacle raconte entre autre chose "... La peur de liberté profondément ancrée dans la constitution biologique de l'homme moderne." (W. Reich).

La forme stylisée du jeu en attitudes, les ruptures de rythme, le parti pris caricatural de la représentation nourrissent la tension dramatique par le rire critique. Si nous voulons rendre compte d'une réalité, c'est avec légèreté et bonne humeur que nous voulons le faire ; dans l'espoir que le spectateur au travers de ses rires, se posera avec nous une ou deux questions que nous n'avons pas la prétention de croire originales mais qui ne sont pas pour autant sans intérêt.





17 - Liens internet

Le Site des Dullinois

<http://www.dullinois.fr>

L'ARIA

<http://www.ariacorse.org>

<http://www.la-compagnie-du-matamore.fr>

Théâtre Sans Toit

<http://www.theatresanstoit.fr>

3.000.000 de spectateurs n'ont pas encore vu

CHABANIER KREBS, les ... <http://ekrebs.club.fr>

Compagnie Le Grand Manipule

<http://www.legrandmanipule.com>

Compagnie Javah

<http://www.compagnie-javah.com>

Hélène Gustin

<http://colette.gomette.free.fr>

Andre Gintzburger

<http://www.gintzburger.net>

REPERAGES SPECTACLES

Avignon Festival & Cies Le Off

<http://www.avignonleoff.com>

Welcome | Edinburgh International Festival

<http://www.eif.co.uk>

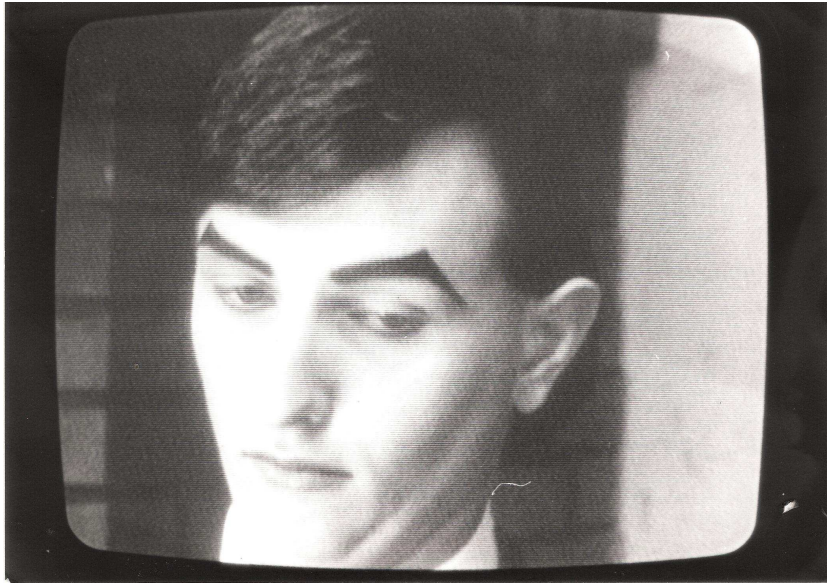
Théâtre de la Marionnette

www.theatredelamarionnette.com

THEMAA, association nationale des theatres de marionnettes et arts ...

<http://www.themaa.com>

18 - Quelques photos personnelles, ...



"Mort à Melun"



Les Brancoli

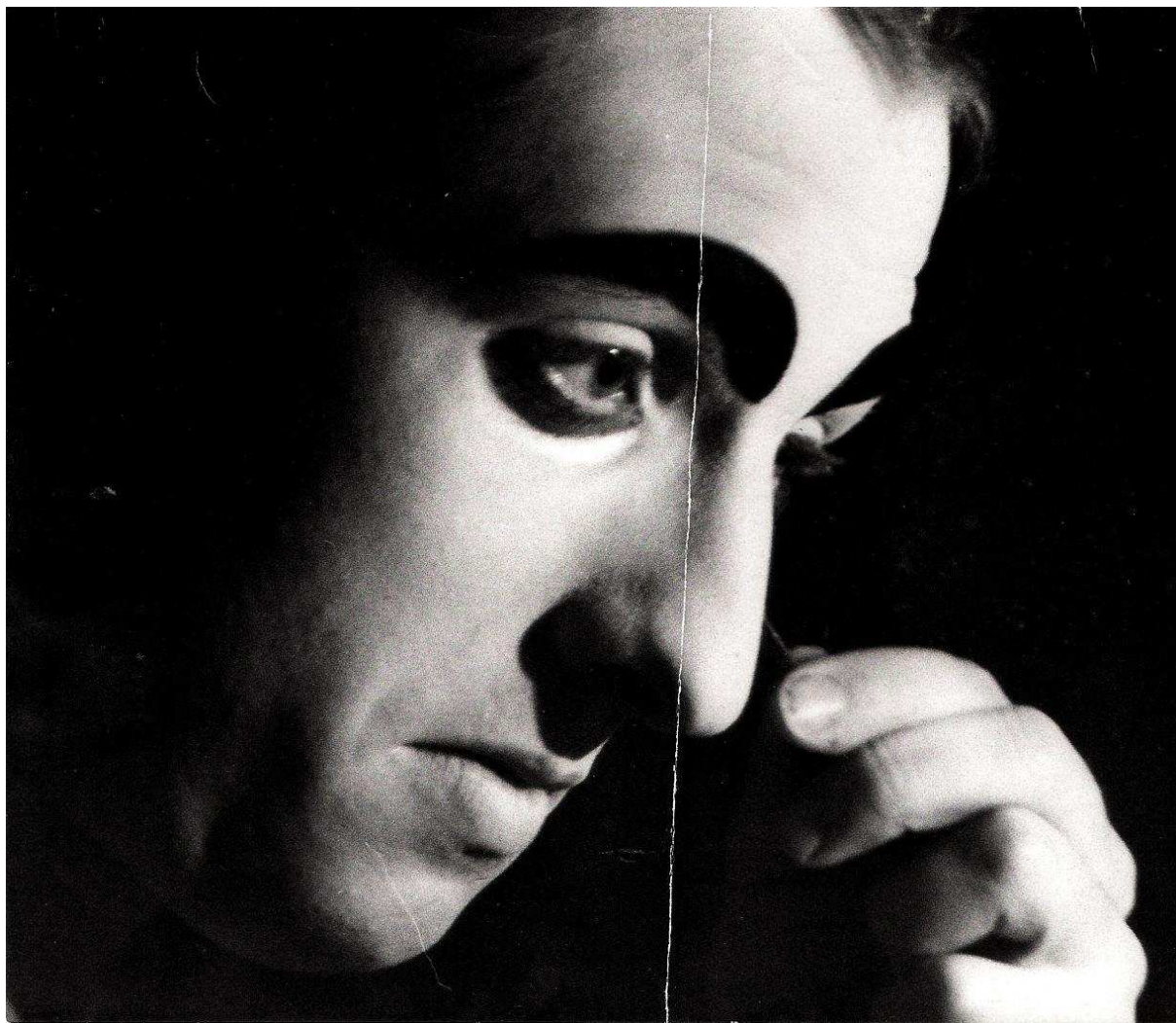


Terminus Hôpital

Essais de personnages



Terminus Hôpital



Maquillage "Séance Friction"

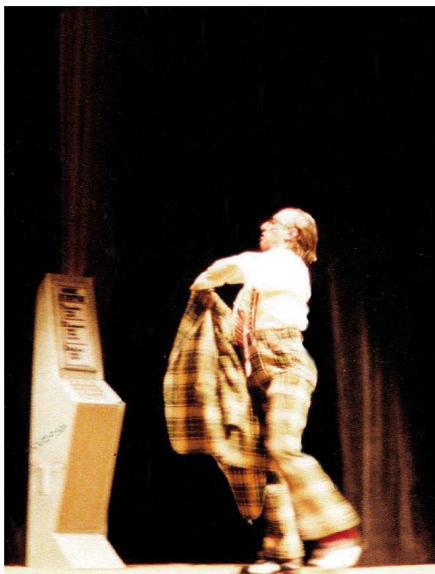


"Séance Friction"

"Seul, les Requins !"



Star Job



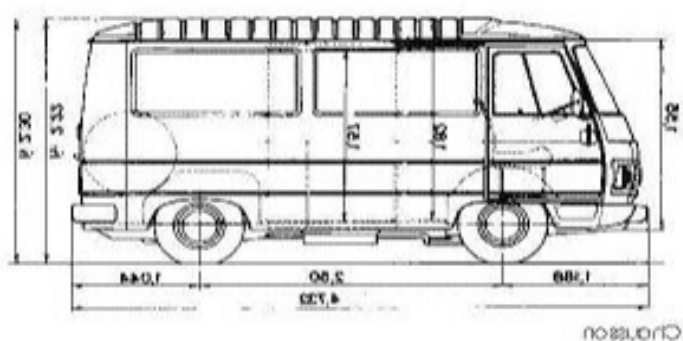


Star Job

Les Machines



Robert 1er



Entrevista de Robin Renucci

- **Q** : Tout a débuté à l'École Dullin. Pourquoi as-tu choisi d'étudier le métier de comédien dans cette école plutôt que dans une autre ? Quelles ont été tes motivations et aussi tes espoirs en entrant dans cette école ?

- **R** : Il se trouve que j'étais un provincial, j'étais bourguignon. Par ailleurs , ma Maman est corse. J'ai vécu dans une famille où se croisaient deux influences et avec deux langues maternelles. Il y avait , par la langue corse que me parlait ma mère quand j'étais petit , un ancrage dans un monde symbolique, assez fort. Et puis, l'autre côté, un univers bourguignon paysan, de langue française, on va dire, bon vivant. Donc, du côté de ma mère une nostalgie sensible et de mon père, un monde assez solaire. Mes parents, étant revenus sur le continent à ma naissance, je suis né en Bourgogne. J'ai vécu à Tonnerre dans un premier temps , puis à Auxerre. Et il se trouve que dans mon parcours, à plusieurs reprises, je croise des enseignants, à la toute petite école d'abord , puis à l'École Primaire à Tonnerre, ensuite au Collège et au Lycée à Auxerre, qui étaient ancrés dans une pratique artistique qu'ils faisaient entrer dans le cadre scolaire.

En Maternelle, Madame Martin, à Tonnerre, nous faisait organiser des petites cases africaines. C'était un travail individuel et collectif qui s'adressait tous les matins à des enfants de trois ans. C'était un projet culturel, je le comprends aujourd'hui et un projet d'établissement, puisqu'elle était enseignante, qui proposait tout un travail sur les Arts africains et qui éclairait, ouvrait nos esprits , un travail sur les saisons , etc... C'était un rapport d' « impro » dans la classe, une approche de dimension artistique. Puis, ensuite au collège, c'est Monsieur Richard, professeur de Français, qui m'avait donné la parole pour lire à voix haute des alexandrins. Cette confiance qu' il m'avait donnée m'a permis de croire en moi. Et à Auxerre, toujours au Collège, il y avait un groupe « Poésie et Chansons » auquel évidemment j'ai voulu participer, toujours encadré par des enseignants , Monsieur Faucher, professeur de musique, par exemple. Le fait de se sentir être avec les autres, pour les autres, de servir un auteur m'a amené à une certaine conscience et très vite je me suis inscrit à un premier stage de théâtre à Vézelay . Et c'est là que j'ai entendu parler pour la première fois de Charles Dullin, de Jacques Copeau, de Jean Dasté, de Louis Jouvet. J'étais tombé dans la marmite de l'Éducation Populaire, des relais de l'Éducation Populaire. C'étaient des enseignants déplacés de l'Éducation Nationale vers la Jeunesse et les Sports qui nous encadraient, comme instructeurs. Ils étaient chargés de stages de réalisations avec des stagiaires et là se croisaient des artistes, des scénographes , des jeunes, des moins jeunes , des gens d'origine géographique différente. C 'était un grand mouvement. Et là il était souvent question de la parole de Charles Dullin, dans ce qu'elle a de fondateur quand elle fait état du désintéressement de l'acteur qui n'est pas un histrion mais qui sert des auteurs, qui ne se sert pas, lui, du théâtre pour briller dans son égo , dans une démarche égocentrique mais qui est un serviteur , des auteurs, du public, des poètes , de la poésie. Charles Dullin s'est imposé très vite à mon esprit. Donc, j'ai continué à faire des stages : le second à Valréas, avec René Jauneau, justement un de ses instructeurs déplacés de l'Éducation Nationale vers la Jeunesse et les Sports et qui organisait des stages de réalisation . C'était en 1974, j'avais passé mon

bac, puis je suis monté à Paris pour entrer à la seule École qui me semblait digne de ce nom, l'École Dullin, à ce moment située devant le « Trou » des Halles. Les Halles étaient en déconstruction. Je n'ai pas trouvé l'école tout de suite : je suis allé d'abord au Théâtre de l'Atelier, c'était la seule adresse que j'avais, Théâtre de l'Atelier- Charles Dullin. Il y avait une plaque aujourd'hui disparue. J'ai visité le théâtre et là on m'a dit que l'École n'était plus là , alors je suis allé aux Halles dans l'école que dirigeait Monique Hermant à l'époque où il y avait encore Lucien Arnoult et Charles Charras qui avait été secrétaire de Dullin. Le lien était fait entre la perception d'un métier de serviteur des auteurs et de rapport étroit avec le public et ma pratique de jeune élève-comédien.

- Q : Je voulais aborder la délicate question de la Vocation du comédien . Je te suggère mes réflexions(tu peux répondre ou non) . Jouer et utiliser les procédés du mimétisme sont une façon de comprendre le monde pour les enfants. Ce sont ces mêmes aptitudes qu'utilisent et développent les gens de théâtre pour explorer la réalité et les relations sociales. Ils semblent pourtant plus difficile à la société d'admettre cette recherche comme nécessaire, beaucoup plus que la recherche d'un scientifique, par exemple , qui a aussi sa source dans une inquiétude d'enfant, les collections de bestioles dans les poches des écoliers, que l'on va disséquer ensuite, pour finir par les voir au microscope...etc
- R : Oui, le mimétisme est une aptitude humaine très importante surtout cultivée à l'origine par les peuples qui ont gardé un contact très proche avec la nature : les connaissances sur les animaux, la chasse, les migrations des oiseaux , toutes les connaissances des chamans viennent de l'aptitude à comprendre en les mimant les animaux, les phénomènes naturels. C'est une façon d'aborder le monde, de le comprendre par un autre biais que l'approche expérimentale de la science, par une sorte d'intuition. Le théâtre vient de cette aptitude. Actuellement, on cherche plutôt à refléter la société humaine, les problèmes de société.
- Q : On pourrait maintenant parler de l'ambiance de l'École dans les années 1975-1980. Et puis évoquer aussi le quartier des Halles dont tu as parlé, en pleine transformation, symptomatique de l'époque, où l'on passe à l'idée de culture comme produit de consommation de masse , dont justement les nouveaux emblèmes , le centre Beaubourg, le Forum des Halles sont en construction, là devant les fenêtres de l'École pouvons nous dire.
- R : Oui, en 1975, en octobre, je rentre à l'école, pour deux ans 1975- 1976. 1976-1977 plus une année que nous faisons auprès d' Yves Kerboul et je termine en 1978. J'allais aussi chez Pierre Valde à L'Atelier . Lui, il avait été prof chez Dullin, et il faisait son cours à l'Atelier. C'était un vieil homme en fin de parcours de transmission... Moi, j'étais stakhanoviste à cette époque-là, je faisais tout cela , je travaillais énormément dans ce cadre-là. Je sentais les évolutions de notre société, comme tous inconsciemment. Dullin, lui, faisait déjà parti d'un autre siècle: il était né dans le siècle précédent au siècle précédent au nôtre actuellement, dans les années 1895, donc pour nous maintenant deux siècles avant. Il avait connu la première guerre mondiale,

disciple de Jacques Copeau, il avait fondé Le Vieux Colombier, il était avec Juvet. En 1970, on portait déjà un bon demi-siècle de consumisme : ça avait commencé avec la Révolution Industrielle, le machinisme, le fordisme. Nous, on croyait que nous appartenions à une époque post-industrielle, que le machinisme était dépassé mais non, puisque la plus grande technologie s'est mise en place sous nos yeux avec les industries culturelles qui naissent, ce que l'on avait oublié de penser. Les industries culturelles, elles étaient naissantes et elles convoitaient le temps libre laissé aux gens par l'usage des machines. La libération du temps de la femme par la machine à laver, le lave-vaisselle. Les tâches ouvrières des hommes, puisque le savoir-faire est passé dans les machines. Donc, on avait libéré du temps libre et ce temps-là, au lieu d'en faire un temps d'émancipation et de liberté et bien, c'est devenu un temps convoité par les industries culturelles qui en ont fait un temps de consommation, rempli comme un oeuf. Il faut aller à la FNAC acheter des bouquins, pourquoi faire de la musique, si on vous vend des disques qui contiennent une musique bien meilleure que ce que vous faites, mais évidemment vous êtes passifs !

L'industrie culturelle, tu as raison, comme tu dis produit de consommation, elle a pris le dessus sur les pratiques artistiques que l'on a toujours eues, les ouvriers qui savaient la musique. Les kiosques à musique dans les zones urbaines, lieux laissés aux amateurs de musique, toute cette capacité-là a été perdue, remplacée par la vente de produits culturels.

On a confondu les pratiques artistiques, ce dont je venais et que Dullin explorait, avec les produits culturels. L'industrie s'est appropriée des temps de loisir, mais je crois que l'on est arrivé à un terme de cela. Et le fait de raconter l'histoire des pratiques artistiques est un acte de résistance devant cette déposssession. À l'école Dullin, on pratiquait artistiquement.

Dullin parle des cinq sens dans son petit livre rouge : apprendre à recréer, l'acteur est un créateur d'émotions, de perceptions, de sensations autour des cinq sens. Les exercices de base qu'il expose sont absolument des exercices que l'on peut encore proposer dans les écoles de théâtre d'aujourd'hui. Exercer sa sensorialité et la recréer : c'est un acte artistique, la recreation est l'objet même de l'art. Dullin a toujours été pour moi un guide, et un homme politique puissant, politique, j'ose le mot, encore que lui, il était resté dans un sentiment anarchiste. Mais il a ouvert la voie à des vérités d'une grande justesse, quand il parle de la lecture à voix haute, il parle du savoir-faire de l'acteur, c'est très précis très concret.

À travers la pratique de l'École, c'est ce qui filtrait, la parole de Charles Dullin. Avec Charles Charras et Monique Hermant que je revois toujours et que j'aime beaucoup c'est la transmission de cet enseignement. Yves Kerboul, avait un chemin précis différent : le mouvement, le corps, le travail du jeu par le corps. Il nous a aidé à nous structurer comme comédiens.

- Q : Bien on va parler du projet d'Yves : dans un entretien qu'il donne à Théâtre/ Public, il parle de la nécessité pour le théâtre de créer des troupes. L'atelier de la Mie de Pain répond à cette inquiétude ? La légende dit que c'est toi qui a trouvé le nom ? Pourquoi ce nom ? Ensuite, peux-tu parler de la genèse de « Notre-Dame de Paris » et de « Frissons sur le pavé ».

- R : Je crois que le projet d'Yves est surtout le projet des élèves, après les deux ans d'école et l'atelier de troisième année, maintenant, quoi ? Yves était disponible, on a trouvé un lieu de répétitions à l'usine Chaix à Saint Ouen et donc on s'est mis à travailler sur le projet de « Notre-Dame de Paris » . Évidemment, on n'avait pas de théâtre, il fallait se produire dans la rue d'où le nom, la Mie de Pain, c'est la nourriture des oiseaux, ceux qui sont dans la rue, qui se partagent le pain. Le nom a été repris par d'autres associations qui s'occupent des sans- abris. On a joué tous les spectacles de ce moment-là sur le parvis de Beaubourg. J'ai noté mes impressions et les recettes des quêtes :
Samedi 24 juin 1978, première de « Notre-dame de Paris » , à la suite d'intempéries qui empêchent de jouer sur le Parvis, nous nous replions dans le centre culturel où nous avons répété et nous jouons devant une vingtaine de personnes, recette 120 F Dimanche 25 juin, deux représentations à Beaubourg 370f et 240f etc... Le 28 juin nous faisons deux représentations très difficiles , sous une pluie battante avec des bruits d'enfants et de machines 210F et 100F, Le soir, réunion de tous avec Kerboul, on se partage la recette de 7 représentations 1200F donc 125F chacun, on y passe la nuit et on scelle le compromis d'un engagement de tous pour ce qui semble le départ d'une longue aventure. À ce moment-là il y a : Nelly de Visser, Catherine Aulard, Gilbert Épron, Albert Pigot, Nicole Gros, Dominique Serve-Catellin, Robin Renucci, Michel Deleuil, Gérard Chabanier, Philippe Lavergne autour d'Yves Kerboul.
En octobre 1978, j'obtiens le concours d'entrée au conservatoire , j'y suis deux cours durant l'année. Je suis encore stakhanoviste car je répète aussi « Frissons » je donne en plus 10h de cours à l'école Dullin, les cours qu'Yves ne peut plus assumer, et je répète les « Brancolis » avec Gérard Chabanier et Gilbert Épron, c'est une compagnie à trois que l'on tient en plus de l'Atelier de La Mie de Pain. Je suis obligé de renoncer à certaines choses. J' arrivais à faire quelques représentations durant la semaine des Brancolis sur le pavé mais je suis obligé de m'éloigner de « Frissons » .
- Q : Parlons des « Brancolis » . Tu as participé à la recherche des gags , ce spectacle sert de matériel de base pour le spectacle vedette de la compagnie « Séance-friction » . Pourquoi chercher sur l'esthétique du clown burlesque ? On sort de l'esthétique du masque , qui est à l'origine des spectacles style « Notre-Dame » . « Les Brancolis » , un spectacle de clowns musiciens, à trois, devient avec « Séance-friction » un spectacle choral, qui parlera donc de la société, du pouvoir et de la révolution impossible, une métaphore de l'époque. Comment as-tu vu cette évolution ?
- R : Oh ! Très bien , ça a été le spectacle vedette de la Compagnie et donc je suis fier d'y avoir été pour quelque chose ! De la base de gags à un bon spectacle de chœur comique très efficace.
- Q : Pour finir, quel est l'apport de ces années de formation pour toi ? Tu t'intéresses à l'Éducation populaire à travers le théâtre : l'Association Aria que tu as créée en Corse. C'est une option philosophique puisque ta carrière au cinéma pourrait supposer d'autres choix ?

- R : Après que j'ai eu la chance de tourner pas mal de films au cinéma à la télévision , de jouer au théâtre aussi avec Patrice Chéreau, Antoine Vitez, (j'ai joué trois fois à Avignon dans la Cour des Papes !), en 1998, j'ai eu de nouveau une volonté associative et donc j'ai réuni , j'ai fait appel aux prédécesseurs de toute l'histoire, à ceux qui m'avaient dirigé, à Valréas, au début, à René Jauneau, à Pierre Vial ,à tous ceux de l'école Dullin, Monique Hermant, Charles Charras (Yves kerboul étant très malade, n'a pas pu) et à mes copains, Gérard Chabanier , Gilbert Épron, je les ai réunis pour une entreprise puissante, similaire à Valréas , mais sans nostalgie, sans passéisme, tourner vers l'avenir pour rassembler des énergies dans un savoir faire et former des élèves et grouper des générations et jouer ensemble. C'est un enjeu politique important avec la construction d'un théâtre qui a eu lieu , là en Corse.

Testimoni de Marie-Noèle Bordeaux

En ce qui concerne l'apport professionnel qu'a constitué mon expérience de 4 ans au Théâtre de la Mie de Pain:

ma contribution artistique a été un peu spéciale dans la mesure où j'ai intégré la troupe en cours de route, pour remplacer une comédienne au pied levé. Je n'ai donc pas créé le rôle. Ensuite, je n'ai pas joué dans le spectacle créé après Séance Friction, car les répétitions et le scénario étaient déjà bien avancés lorsque j'ai intégré la troupe. Par contre j'ai suivi activement ces répétitions et contribué modestement au spectacle en donnant un coup de main pour les costumes et accessoires.

Le seul spectacle que j'aie vécu presque entièrement avec la troupe est « terminus hôpital »: de ses balbutiements à sa naissance au plateau. Je dis « presque » parce que j'ai quitté la troupe avant la fin de l'exploitation de ce spectacle.

DE 1983 à 1987, époque où j'étais membre du Théâtre de la Mie de Pain, la compagnie a vécu des périodes très contrastées, et la difficulté qu'elle allait rencontrer pour évoluer était perceptible bien avant mon départ.

1ère époque : SEANCE FRICTION : spectacle –presque- sans paroles.

Développement d'un trio initial de 3 clowns.

l'âge d'or. Théâtre Déjazet. tournées à travers le monde.

J'avais une expérience de comédienne ayant joué des œuvres classiques, et à l'initiative de deux créations d'auteurs contemporains. Le texte était mon moteur. Et là, je devais intégrer un spectacle quasiment muet.

Mais j'avais, comme tous les comédiens de la troupe, été à l'école Charles Dullin: école de la simplicité, et du travail tant sur le corps que sur le texte.

La première partie de mon vécu avec la compagnie a pris la forme du défi: il fallait littéralement entrer en quinze jours dans la mécanique de précision, l'« horloge », de Séance Friction. Le personnage en tant que tel était assez sommairement dessiné, il n'y avait pas à se prendre la tête avec une quelconque psychologie, ni avec le sens d'un texte.

La difficulté était de rentrer dans le mouvement collectif, d'y trouver sa place avec les autres, comme on entre dans une ronde complexe, tout en apportant sa note personnelle. un peu un travail de danseur, de musicien....

L'apport de Séance Friction a été énorme pour moi en ce qui concerne le mouvement, la rythmique, et le travail choral. Et puis: le plaisir de faire rire....

Autre particularité: Yves Kerboul, le metteur en scène, supervisait l'ensemble, mais ne m'a pas vraiment dirigée, sauf pour la répétition du morceau joué à la flûte. Ce n'était pas son rôle: c'est le groupe qui m'a prise en charge, et guidée dans cette immersion. Et particulièrement le groupe de filles, puisque c'était avec les filles que j'avais le plus de travail choral à assimiler.

Quand j'ai eu bien intégré les rouages, ayant eu la chance d'avoir une série de 30 représentations d'affilée puis des tournées, j'ai commencé à ressentir une petite frustration en tant que comédienne. Le texte me manquait, ou une certaine démesure du rôle: j'incarnais un personnage que je n'avais pas créé. Je n'étais donc qu'une interprète d'un rôle un peu étroit à mon goût. Je n'étais pas un acteur créateur, comme tu dis, à la différence de mes partenaires de jeu.

J'ai failli en rester là, sachant que je ne jouerais pas dans le prochain spectacle, mais je suis restée.... L'émulation de la vie de troupe, après des années de vie de comédienne « free lance », était revigorante, et a pris le dessus à ce moment là.

2^{ème} époque: SEULS LES REQUINS : Spectacle avec scénario et texte écrit. un semi échec public. une période difficile pour la troupe.

je n'ai pas joué dans ce spectacle « raté » en terme de succès public et relativement peu joué. Mais, je suis restée dans la troupe puisque les tournées de Séance Friction continuaient. J'ai donc eu tout le loisir de regarder l'expérience de l'extérieur –un extérieur très proche, si j'ose dire.

Et je peux te livrer mes quelques observations toutes personnelles et évidemment subjectives:

L'entreprise était audacieuse et visionnaire: une certaine conception du théâtre y était mise à mort. Il y avait une tentative de scénario, et de fabuleuses propositions de personnages.

Séance Friction et Seuls les Requins mettaient en scène un groupe prisonnier du plateau. Ce n'était sans doute pas volontaire au départ, mais avec le recul je m'aperçois que c'est ce qu'il y avait de plus intéressant, à mon sens, en terme d'enjeu dramatique !

Ce spectacle a buté, entre autres, sur une difficulté de taille: le texte a fait son apparition. On peut dire que Séance Friction était proche du théâtre de geste. Cependant, ce n'en était pas tout à fait vrai non plus, c'est la situation qui permettait de ne pas avoir de texte.

Sans auteur dramatique (au sens d'écrivain: celui qui travaille le langage et l'écriture orale, et qui crée une langue) au sein de la troupe, le texte n'était pas à la hauteur des propositions visuelles. Et l'énergie, et le courage des comédiens s'usaient à chercher à résoudre un problème qui n'était pas de leur ressort ni de leur compétence.

On s'est beaucoup pris la tête, tu te souviens, à l'époque, sur la nécessité d'engager ou non un autre metteur en scène. Il y avait les pour et les contre. Mais la question n'était pas là. Ce qui a cruellement manqué pour que la troupe puisse évoluer c'est la collaboration d'un auteur. On voit comment un Jean Luc Lagarce ou un Joël Pommerat ont pu transcender un groupe d'acteurs et l'emmener vers la création collective la plus complète. (et comme par hasard, ces auteurs ont travaillé avec des comédiens très physiques) Ils apportent au groupe leur travail quotidien sur la langue et les mots. C'est un travail quotidien, une gymnastique, que nous, acteurs de La Mie de pain, ne pratiquions pas.

Il y avait 2 alternatives:

soit La Mie de Pain approfondissait le travail amorcé dans Séance Friction (où il y avait déjà ce drôle de travail sur le langage) mais dans ce cas, il aurait fallu aller plus loin .A l'époque, il y a eu 4Litres 12 qui avait une approche similaire et dont le « leader » , Michel Massé, travaillait aussi sur, non pas la parole, mais le langage (borborigmes, langues inventées).Curieusement, les deux troupes ont disparu un peu de la même façon, lorsque le passage au texte écrit est devenu inévitable. Soit La Mie de Pain intégrait la notion de texte et de dramaturgie –ce qui a été le cas- mais il a manqué un auteur dans la troupe.(On voit que certains comme toi ou Léa auraient pu tenir ce rôle mais c'était trop tôt.)

Il faudra que je t'envoie un super article de Pommerat dont le titre est:

« Au théâtre, le texte n'est pas premier. Il n'est pas second non plus ».

Cette drôle de phrase résume bien ce qui a manqué au théâtre de la Mie de Pain après Séance Friction: le texte n'était pas premier, pas de problème avec ça, mais le problème -pour moi-c'est qu'il était second.... Or, le texte, c'est comme le mouvement. Ou il y en a, ou il n'y en a pas. Mais ça ne peut pas être approximatif.

Ce que m'a apporté cette période:

D'une part, la possibilité d'**observer** de près ce qu'était le théâtre. Et le mûrissement d'une pensée toute personnelle.

D'autre part, la possibilité d'observer la façon dont certains acteurs créaient leur personnage, par la gestuelle (je pense à Gilbert surtout. Non pas que les autres soient sans intérêt, loin de là, mais Gilbert Epron était le seul à véritablement créer un personnage par le mouvement, la gestuelle. Il est d'ailleurs devenu marionnettiste, puis a créé un petit spectacle en solo d'une virtuosité inouïe) De tous les acteurs, je pense que Gilbert était le seul à être véritablement un acteur de théâtre gestuel. Le seul qui pouvait se passer du texte : ...donc....d'un auteur..... Car il était lui-même le géniteur d'une véritable « créature » de plateau. Il avait d'ailleurs un langage propre à lui seul.

3^{ème} époque:TERMINUS HOPITAL

1^{er} spectacle basé sur un lieu non scénique, ni salle de concert (Séance Friction) , ni théâtre (Seuls les Requins), un lieu social : l'hôpital.

Cette fois, j'ai eu l'occasion de vivre toute l'aventure de la création individuelle et collective. Le personnage aurait la démesure que je lui donnerais –ou pas!

L'aventure a été enrichissante de ce point de vue.

Comme tu le sais, j'ai quitté la troupe un an après la création. Pour raisons personnelles mais aussi professionnelles.

Je n'ai pas la virtuosité gestuelle nécessaire pour véritablement créer un personnage aussi démesuré que je le souhaiterais dans le type de théâtre burlesque que la Mie de Pain incarnait. J'en ressentais de la frustration.

Et, encore une fois, j'ai ressenti très fortement le manque d'auteur. C'était épuisant pour nous tous...

C'était un gros sujet de discussion et de conflit: j'ai le souvenir de discussions à la cafétéria d'Antony: ceux qui voulaient faire entrer du sang neuf pour ne pas mourir et ceux qui en avaient peur (Laurent-Gérard)

c'est comme ça, c'est la vie.....

Ce que m'a apporté cette période: de **prendre la mesure de mes limites et de mes désirs de comédienne.**

Si le groupe avait accepté de se mettre en danger et de passer commande à un auteur, je serais peut-être restée. Il faut dire, cependant, que l'heure n'était pas encore à ça.

Actuellement, ce serait beaucoup plus facile et plusieurs auteurs pourraient correspondre à l'univers de la Mie de Pain.

Ce que je pourrais dire sur le spectacle: il était plus abouti que Seuls les requins, mais je pense qu'il était nettement moins intéressant. Il appartenait à ce que tu évoques comme « produit culturel », c'est l'époque des spectacles « comiques » des années 80 sur l'entreprise etc (comme « les hommes naissent tous ego ») Dans le genre, certains faisaient déjà mieux que nous, ou en tous cas plus efficace, plus « branché ».

Il y avait un fort potentiel humain à la Mie de Pain et une vraie folie qui ne s'est pas bien épanouie dans ce théâtre comico-social assez convenu. Je trouve...

Pour la suite des aventures de la troupe, je ne peux pas en parler, je n'y étais plus.

Enfin, pour moi, l'expérience Mie de Pain ne fut pas qu'artistique. C'était une expérience humaine forte, au sein d'un groupe:

Un groupe fusionnel, avec ses moments fulgurants et drôles, et ses névroses.

Un groupe composé de garçons et de filles. Les filles sont parties les premières, une à une.

(Avec le recul, une question un peu vacharde me vient: sont-elles parties parce que, dans le fond, les spectacles étaient malgré tout, surtout, des histoires d'hommes, ou disons plutôt des histoires avec un point de vue très masculin?????).

Les rapports filles-garçons à la Mie de Pain: d'accord avec toi, il y a à dire là-dessus, car c'était assez rare la mixité, dans le burlesque, je crois que c'est intéressant, il faudrait que les autres (garçons compris) s'expriment là dessus. Et quand je dis que l'univers était masculin, c'est parce que l'oeil extérieur était tout de même Kerboul, et que sa vision des femmes était bien particulière, très "sud" et très de sa génération, même s'il pouvait être super-sympa, ça ne retire rien.

Ce groupe aussi a incarné complètement cette période charnière et brutale entre l'idéal des années 70 (la vie en communauté, le rapport presque religieux voire intégriste au travail de l'acteur etc) et l'individualisme, le consumérisme, et la notion d'épanouissement personnel des années 80.

Et forcément, ça a saigné!!!

Mais c'est la vie!

De cette période, ce qui me reste aussi de plus fort, ce sont des amitiés solides et fortes avec mes camarades de jeu: toi, Léa, Gilbert...

Et c'est aussi très intéressant de voir ce que chacun est devenu....

Voilà, excuses pour la longueur.... je me suis laissée aller! On peut sûrement faire plus concis!



Marie-Noële Bordeaux (a la dreta) en el paper de Marie-Noëlle Vergeau

Pàgina Web de André Gintzburger

QUI SUIS-JE?

Un vieux monsieur de 84 ans

C'est à l'Automne de 1970 que j'ai commencé à rédiger systématiquement des compte-rendus sur des spectacles vus par moi la veille au soir.

Ces « critiques » n'ont jamais été publiées. Je les écrivais à usage interne. Cela ne signifie pas bien entendu que j'aie commencé seulement à 47 ans à m'intéresser au théâtre. Mais je ne peux pour la période antérieure me fier qu'à des souvenirs. Beaucoup sont personnels. Ils feront l'objet d'un éventuel roman autobiographique racontant sous le titre « l'indifférence et la curiosité » mon parcours singulier à travers les méandres de la vie.

Un certain théâtre, qui passe par Charles Dullin, André Clavé, Jean Marie Serreau, Roger Blin, Eugène Ionesco, Arthur Adamov, Jean Vauthier, Sacha Pitoëff grâce à qui j'ai découvert comment il fallait jouer Tchekhov, et puis plus tard Antoine Vitez, Patrice Chéreau, Roland Dubillard et sa « metteuse en scène conflictuelle Arlette Reinerg », André Cellier qui refusait d'arrêter de jouer « QUE FEREZ VOUS EN NOVEMBRE ? » de René Ehni en Mai 68 alors que toute la profession se mettait en grève parce qu'il lui semblait que l'œuvre était prémonitoire des lendemains qui se sont révélés, y est lié.

Ce qu'on appelle « le boulevard » en est absent.

Pour quelle raison prenais-je ces notes ?

Mon métier étant d'organiser des tournées dont l'ambition avait été dès 1953 de promouvoir à travers la France, et puis bientôt l'Europe et le monde, ce qu'on appelait l'Avant – garde, c'est à dire selon la boutade de Ionesco « ce qui marche en avant du gros des troupes », il fallait bien que je voie des spectacles.

Je le faisais donc par devoir professionnel, mais aussi par plaisir. Rêvant d'une société différente, longtemps étayée sur le modèle d'un communisme idéalisé, mon repère essentiel de jugement était politique. Mais pas seulement. J'entendais qu'un discours me soit tenu, pas forcément un message allant dans le sens de mes convictions. D'ailleurs les nécessités de mon métier m'obligeaient parfois à composer dans mes choix avec mes rêves d'un autre avenir humain.

Cela ressort de certains carnets de voyages que je crois utile de glisser au milieu de ces critiques, ne serait ce que pour expliquer des trous dans mes explorations de spectacles. Je les crois d'ailleurs croustillants.

Le label « avant garde » était devenu obsolète au moment où je commence cette relation écrite car la mouvance avait changé de nature, le « pouvoir » ayant cessé d'être celui des auteurs écrivant dans la sérénité de leurs solitudes et livrant leurs œuvres écrites à des serviteurs chargés de les rendre vivantes : depuis les « assises de Villeurbanne organisées en Mai 1968 par ceux qui allaient devenir les barons de la décentralisation une tendance s'était dessinée : Désormais le POUVOIR serait aux CRÉATEURS c'est à dire aux metteurs en scène et aux dramaturges, à charge pour eux de livrer à « LEURS » publics des « relectures » de leurs crus des choses écrites.

Il a bien fallu que j'accepte cette ligne de force. Vous verrez à travers des commentaires a-posteriori, comment au fil de ces petits textes mon enthousiasme des années 71 est allé s'estompant jusqu'au jour où, en Juillet 1999, j'ai mis un point final à cet hommage à ma mémoire d'un théâtre que j'avais aimé.

André Gintzburger

22.07.82 - 22 h 30. Sous un chapiteau de l'Île Piot, le Théâtre de LA MIE DE PAIN joue SÉANCE FRICTION devant une cinquantaine de personnes, ce qui me paraît bien, vus le lieu et l'heure. Ils sont huit, cinq garçons et trois filles, du moins je crois, car il y a au moins une personne au sexe ambigu... En moins fou, c'est le CONCERTO du 4 L 12. En moins poétique aussi. La dimension n'est pas la même. Mais on rit. Les gags sont nombreux et drôles. Ils ne sont jamais « faciles ». D'un autre côté, avec cette équipe, le concert a vraiment lieu. Il est court mais tous savent jouer de la flûte. C'est une troupe à suivre.

et puis je suis parti en vacances.

20.07.83 - 22 h 30. Revu SÉANCE FRICTIONS par le Théâtre de la Mie de Pain. Retrouvé la folie tellement appréciée l'an dernier. La comparaison avec le CONCERTO du 4 Litres 12 s'impose évidemment avec, toutefois, je ne sais à quoi ça tient, quelque chose de plus profond -je l'écris sans rire- chez Massé et ses amis. Mais c'est vraiment très drôle, parfaitement assumé et très justement connoté si on imagine que les modèles du groupe seraient de véritables musiciens d'orchestre.

05.12.83 - De fil en aiguille, cela fait trois fois que je vois le SÉANCE FRICTIONS de la MIE DE PAIN, et je dois dire qu'à chaque fois, j'ai été ravi. Mais cette fois-ci, À DEJAZET, sur la scène de théâtre à bonne communication, mêlé à une assistance nombreuse et chaleureuse sans flagornerie, j'ai vraiment pris mon pied. Les trajectoires des personnages, chacun campé dans sa caricature allant jusqu'à l'absurde, mais très intelligemment défini dans son caractère précis, sont irrésistiblement drôles, peut-être parce que quelque part tout le monde est méchant ou con avec, chez les femmes, une forte connotation de frustration sexuelle et, chez les hommes, une réelle propension au style macho. On sait que cette faune compose un petit orchestre. Le plus intéressant est évidemment le rapport de ces exécutants à leur chef. Dans le combat sans merci qui s'engage entre eux et lui, ils n'ont de cesse que de l'abattre. La folie de la liberté conquise les entraînera aux plus extrêmes délires. Mais le dirigeant finira par leur manquer. Et ils le ressusciteront. Ceci est la lecture au premier degré. Il y en a sûrement d'autres au niveau de chaque itinéraire, qu'on sent richement nourri de l'intérieur par ces garçons et filles qui prennent visiblement plaisir à jouer cela pour la 180ème fois !!! Ils annoncent un nouveau spectacle. Espérons qu'il sera à la hauteur.

23.06.84 - SEUL... LES REQUINS a d'abord un mérite: à l'heure où d'autres s'encombrent sous le matériel et les moyens audiovisuels techniquement compliqués, C'EST DU THÉÂTRE. Sept actrices et acteurs y sont en danger, quatre-vingt-dix minutes durant, physiquement, sur une scène, face à un public qu'il leur faut conquérir PAR LA SEULE VERTU de leurs talents vivants. Et ce pari-là, LA MIE DE PAIN le tient superbement. Chacun de ses membres exécute SA partition sans une bavure, sans une hésitation, sans une déperdition de rythme, alors que l'exercice est éminemment périlleux, difficile, fragile. Il doit arriver qu'à certaines représentations, la mayonnaise puisse ne pas prendre. Mais à celle où je me suis trouvé, tout a fonctionné au quart de tour et je n'ai point cessé de rire d'un bout à l'autre.

Certes, on peut dire que l'entreprise manque de contenu. SÉANCE FRICTION posait, à travers les rapports entre les membres d'un orchestre réduits au dénominateur des petites manies humaines, et leur chef abusif, la question du

POUVOIR. Ici, une petite troupe théâtrale enfermée au troisième sous-sol sous la Villette depuis plusieurs années, est découverte par un archéologue des temps futurs en exploration dans les cavernes préhistoriques parisiennes. Le metteur en scène est terrorisé par une espèce de vedette abusive complètement fossile, flanquée d'un valet homosexuel, gardien jaloux des prérogatives de sa maîtresse. Chaque membre du groupe poursuit SON fantasme, est enfermé dans SON univers et, même à l'intérieur de l'équipe, la communication ne passe pas. Aussi le jeu auquel se livrent les acteurs est-il celui d'un conflit permanent de chacun avec les autres. Oubliés du monde vrai, ces gens de théâtre vont être découverts comme des phénomènes et, eux qui s'étaient habitués à répéter sans cesse pour un non public absolu, retrouvent une vocation commune en s'apercevant qu'ils vont avoir des spectateurs. Quelque part, la question posée, celle de la vanité du théâtre, peut ne pas sembler importante. Quelque part, cette répétition permanente d'un seul texte, SEUL... LES REQUINS, inlassablement, sans que jamais le réalisateur puisse faire passer son courant, peut sembler gratuite. Pourtant, l'incommunicabilité n'est pas une chose innocente. Et poser la question de l'utilité du théâtre n'est pas seulement un acte de farceurs. Surtout quand les thèmes effleurés le sont à l'aide d'un jeu d'une folie totale. J'ai, bien sûr, pensé au 4 LITRES D12, dont LA MIE DE PAIN se montre ici encore, et plus qu'avec SÉANCE FRICTION, la petite sœur tout aussi cinglée, tout aussi virtuose, peut-être plus précise.

À travers le burlesque débridé des actes, qui sont tous dingues dans le détail, avec un foisonnement imaginaire constamment renouvelé, sans trous, sans temps morts, avec des provocations vulgaires soigneusement maîtrisées pour ne pas aller trop loin, on a l'impression de respirer la poussière d'un théâtre en ruines, en loques, incapable de sortir de l'éternelle querelle des anciens et des modernes. Il y avait longtemps que je n'avais pas vu remettre en question LA CULTURE. Au contraire, les autres l'interrogent avec avidité. LA MIE DE PAIN renoue avec le courant qui la CONTESTAIT. Le contenu de SEUL... LES REQUINS, ne saute pas d'emblée aux yeux mais je le crois profondément corrosif, car mettre en cause la culture d'une société, c'est s'attaquer à la Société elle-même, au-delà du jeu politique, au niveau des racines.

16.04.85 - LA MIE DE PAIN a retravaillé SEUL.. LES REQUINS, dans le sens de la clarification de l'anecdote. Surgit ainsi devant notre imagination beaucoup plus clairement, et, pourrait-on dire, avec logique, l'aventure de cette troupe de théâtre ensevelie depuis des siècles sous le sol de Paris, répétant sempiternellement la même œuvre pour un public inexistant, se nourrissant de rats, et symbolisant un microcosme de société burlesque, caricaturée à l'extrême dans une outrance des maquillages et de la gestuelle quasi-clownesque.

Chaque acteur de la troupe a choisi et retravaillé son personnage en profondeur. Chacune de ces compositions est un petit chef-d'œuvre, mais la plus remarquablement juste est celle de Gilbert Epron, qui campe un régisseur sachant tout bricoler avec un brio et une exactitude extraordinaires. Mais remarquables aussi sont les prestations de Léa de Coulanges, en vedette autoritaire qui terrorise tout le monde, de Gérard Chabanier en serviteur homosexuel de cette vedette, exécuteur de ses basses œuvres, de Philippe Barrier en administrateur de la troupe, de Laurent Carouana en metteur en scène dépassé par sa tâche et poursuivi par sa mère abusive et nymphomane, Élisabeth Cauchetiez qui a dû trouver là une thérapie pour contrer sa timidité, sans oublier Jean-Marc Molines en vieux

savant enfermé comme Diogène dans quelque chose qui n'est pas un tonneau, mais c'est tout comme.

L'irruption dans cet univers absurde, mais structuré, d'une civilisation postérieure sera fatale à ces fossiles qui joueront jusqu'à la mort le cinquième acte de leur tragédie, pour la première fois devant un immense public, celui des médias nouvelles.

Réflexion sur la condition humaine à travers celle du théâtre, SEUL... LES REQUINS classe LA MIE DE PAIN à un très haut niveau culturel, même si certains peuvent adhérer moins que d'autres à l'anecdote et parler de « science-fiction » minimisante, alors que le propos va bien au-delà.

07.12.85 - Il n'est évidemment pas question de juger définitivement un spectacle que j'ai eu le privilège de voir, deux mois avant sa présentation à la presse et au grand public, à un moment du travail que les intéressés eux-mêmes décrivent comme un tremplin.

TERMINUS HOPITAL montre dans une clinique quatre malades affreux jojos, qui sont surveillés par une infirmière garde-chiourme au service d'un médecin fou qui cherche la Panacéïne, médicament qui guérira tous les maux. Un camelot croque-mort intervient épisodiquement pour vendre aux moribonds ses cercueils.

Si j'ai bien compris la méthode de travail de LA MIE DE PAIN, chacun a cherché à travers sa réflexion et des improvisations sa propre trajectoire, et même a inventé son personnage. Yves Kerboul n'est intervenu que pour mettre de l'ordre dans ce qui, sans son œil arrivé neuf au terme de ces exercices, risquerait de n'être que salmigondis. Force est dès lors de constater que l'inspiration n'a pas baigné tous les protagonistes au même niveau. L'un d'eux, Philippe Barrier, se détache nettement. Il a composé un personnage de paysan sourd à tout, sauf aux bruits de sa campagne, qui est d'une très jolie poésie. Souffre-douleur des autres, il encaisse tous les coups avec sérénité. Peut-être pourrait-il faire plus sentir encore que sa philosophie est enracinée dans sa terre à laquelle il est viscéralement lié. À un moment, il devient lui-même végétal. Ses pieds s'incrustent dans deux pots et ses oreilles se transforment en feuilles de choux. Je regrette qu'il interrompe ensuite cette mutation pour virer à l'animal. Son apparition en poule est moins rare.

Les autres ne m'ont pas paru avoir déjà trouvé des personnages forts et, dans ce domaine, la plus faible est certainement Léa Coulanges, dont j'attendais mieux après ce qu'elle a su faire dans SÉANCE FRICTION et SEUL... LES REQUINS. En vérité, il n'est pas facile d'échapper à la vulgarité quand on campe un personnage de femme au ventre gonflé, qui se soulage périodiquement en pétant. Mais soit, le parti serait tenable si une transposition intervenait quelque part, ou une dimension. Il faudrait une HÉNAURMITÉ UBUESQUE, au lieu de quoi elle joue minaudière, rieuse, en complet contre-emploi, gamine, ce qui pourrait être drôle si elle l'assumait. Seulement ce n'est pas le cas, et quand elle cause, ça ne passe pas du tout.

Parlons d'ailleurs un instant de ce problème du verbe dans le spectacle. À mon avis, dans le travail que va faire la troupe maintenant, il faudrait au maximum remplacer le texte dit par d'autres choses, car si tous excellent dans la maîtrise de la gestuelle, ce n'est pas le cas dans celle de la parole. Et d'abord parce que ces textes n'ont pas de vertu poétique. LA MIE DE PAIN manque d'un écrivain. Si elle veut abandonner le spectacle purement visuel, elle ne peut se contenter de dire les mots qui sont venus à chacun au hasard des improvisations. Il faut que quelqu'un lui imprime un style. Entre-temps, moins elle parlera et mieux ce sera.

Mais continuons à faire le tour des « malades ». Je mets le mot entre guillemets, justement parce qu'ils ne m'ont pas paru très malades, les uns et les autres, et Léa, notamment, à part ses gonflements intestinaux, m'a semblé avoir une belle santé. Aucun ne paraît jamais souffrir. Peut-être serait-il bon, sans aller jusqu'à rendre l'entreprise lugubre, qu'ils en donnent le signe, de-ci, de-là. L'infirmière autoritaire Marie-Noëlle Bordeaux règne sur des mourants et non pas sur des collégiens facétieux ! Je n'ai pas grand-chose à dire sur ce que font Gérard Chabannier, clown expert en l'art des niches à faire aux autres, dont la composition ne m'a pas paru très riche, et Jean-Marc Molinès, qui s'est enfermé dans un rôle de dingue qui se prend pour une moto. L'exploration de son univers est limitée, et il ne peut rien faire que tout le temps la même chose. Je crains pour lui que son idée de départ ne soit pas très bonne.

Tel est donc le petit monde de farceurs sur lequel règne l'infirmière revêche, acariâtre, méchante, secrètement tourmentée par un penchant sexuel violent pour son patron. Je crois que Marie-Noëlle Bordeaux ne va pas assez loin dans sa caricature à double face et qu'elle a encore quelque chose à trouver, entre autres dans le domaine du maquillage. Tel qu'il est, ce personnage, au demeurant pas très original au niveau de la conception, est un peu terne. Je le voudrais plus... moins... je ne sais pas quoi, mais quelque chose.

Gilbert Epron est le médecin-chef génial et cinglé. Je crois que j'aimerais que sa folie soit plus froide, qu'il se souvienne davantage du chef d'orchestre de SÉANCE-FRICTION. Ici, il est trop agité, excité, paroxystique. Il n'est pas inquiétant, et les remèdes qu'il inflige à ses patients appartiennent trop à l'univers des clowns, et d'ailleurs sont insuffisamment différenciés.

Cela m'amène à parler des accessoires. Il y en a beaucoup et sans doute trop, et ils ne sont pas assez personnalisés, si j'ose dire. En retravaillant, de même qu'on éliminera des mots, on devrait en supprimer bon nombre ?

Le septième de la bande, Laurent Carovana, est sur la bonne voie dans sa recherche du personnage du représentant de la firme des pompes funèbres. Il pourrait sans doute jouer davantage de la contradiction entre son métier, qui l'oblige à une austère composition de façade, et son côté bellâtre gominé séducteur. Pourquoi n'essayerait-il pas de troubler l'infirmière, par exemple ? Son texte à lui n'est pas mal écrit, et il a un beau morceau de bravoure quand il vante comme un camelot les mérites de la marchandise qu'il vend. Ce moment arrive malheureusement un peu tard dans le spectacle et semble en partie une redite à cause des approches antérieures, où il a trop déploré son propos. De toute manière, même mieux écoutable, lui aussi parle trop et il doit se faire hara-kiri sur ce plan avec courage. Pour lui aussi, d'autres voies d'expression sont à explorer. Voilà pour le détail.

Pour le fond, je crains -je ne sais pas, peut-être que je me trompe- que l'équipe n'ait pas vraiment approfondi son propos dramaturgiquement, ne se soit pas demandé ce qu'elle voulait dire à travers le sujet choisi. Non que j'attende une leçon du spectacle. Mais tout de même, le choix de l'univers hospitalier annoncé clairement dans le titre et à travers le représentant de la Maison Granier comme l'antichambre de la mort, n'est pas innocent. Quand on cite en exergue la phrase de Woody Allen, « Bien sûr que je ne crois pas à une vie future, j'emporterai quand même des sous-vêtements de rechange », c'est qu'on a une idée qui n'est pas seulement d'accumuler les gags pour faire rigoler le public. Je crois qu'au stade actuel du travail, il faut considérer que chacun, à la mesure de son imagination, a apporté un matériau de base. Celui de Philippe Barrier est presque à conserver tel quel. Y toucher trop risquerait de le

gâcher. Les autres ont besoin de se prendre la tête à deux mains « politiquement » et de réfléchir à pourquoi ils font ci et ça. Pour l'instant, le spectacle tel qu'il est a ses drôleries. On ne s'y ennuie pas. La troupe s'y déchaîne dans une folie qui trouvera, je n'en doute pas, sa rigueur, son exactitude, son professionnalisme avec quelques représentations. Mais ce n'est pas un spectacle IMPORTANT. Il n'est pas trop tard pour transformer l'essai.

23.11.91 - De spectacle en spectacle, j'ai assisté à la dégradation de LA MIE DE PAIN. STAR JOB contenait un discours sur le sort réservés aux jeunes de notre temps qui tombait à point et certains moments étaient forts, mais déjà une certaine complaisance au scatologique et, il faut bien le dire, à la vulgarité, entachait le propos qui n'en avait pas besoin pour délivrer son message d'un monde impitoyable, où seuls surnagent les plus féroces des battants. À laisser chacun s'exprimer devant l'examineur supposé avec sa nature profonde, Yves Kerboul n'a pas fait son métier de flic juguleur. Il a trop laissé s'exprimer d'une manière au-dessous de la ceinture certains acteurs, à qui il aurait fallu vigoureusement interdire l'expression d'une libido sans universalité.

Il a été encore plus faible avec LES PLOMBES D'OR. Déjà, le thème retenu était loin d'être aussi intéressant que le précédent. Mais bon, la notion provocatrice en ces temps écologiques, d'un trophée délivré au chasseur le plus méritant n'était pas insignifiante. Hélas, dans le spectacle, l'argument est à peine une toile de fond. On n'a pensé qu'à faire rire, ce qui est le meilleur moyen de ne pas y parvenir, à travers des gags qui sont tous tellement téléguidés qu'on en connaît la chute à tous les coups d'avance, ce qui les désamorce. Le seul qui m'ait surpris, c'est quand le projecteur dans lequel on a mis le poulet à rôtir s'enflamme, parce que, on s'attend bien à ce que le poulet crame, mais pas à ce qu'il foute le feu au four ! Comment est-il possible qu'un vieux routier comme Kerboul ne leur ait pas dit qu'un gag attendu n'en est plus un...

Et comment a-t-il pu laisser Laurent Carovana incarner ce personnage repoussant et repoussoir de chef machiniste feignant, vicieux, glouton, odieux, caricature outrée de personnages existant certes, mais pas à ce point, et n'étant de toute manière connus que d'un certain nombre de professionnels de notre bord. Ici, la vulgarité est poussée à son comble, elle rase le dessous des pâquerettes. Je la trouve sans intérêt aucun. De surcroît, elle ne provoque chez moi aucune répulsion, ce qui serait une qualité. Je la contemple navré, c'est tout.

Gérard Chabanier a quelques bons moments quand il sniffe n'importe quelle poudre et s'éclate ensuite avec tout ce qu'il sait faire. Mais son burlesque vire vite à l'agitation. Stéphane Gallot, en Arabe souffre-douleur esclave obéissant mais qui ne fait jamais rien comme il faudrait, a plus de consistance dans son personnage. Il tire une petite épingle de ce jeu digne des plus médiocres cafés-théâtres. Son appétit de culture est estimable, et l'assassinat par lui de la poupée Desdémone à la fin pourrait être un grand moment si ce qui précède ne le desservait pas tant.

Ajoutons que le texte est important dans ce spectacle. On y cause beaucoup, sans poésie, sauf en citations. Quand Gérard commence son discours, on espère un instant qu'il le rendra quelque part intelligible, qu'il y aura une transposition. Mais non. À part qu'il parle vite, on comprend tout.

Bref ce « produit » n'est ni fait ni à faire, et surtout il rend éclatant le fait que LA MIE DE PAIN a perdu ses meilleurs éléments : Élisabeth Cauchetiez qui avait tant de poésie, Philippe Barrier qui trimballait son contrepoint lunaire sur le burlesque.

TESTIMONI DE JEAN-MARC MOLINÈS

Théâtre de la Mie de Pain Miettes de souvenirs

Jean-Marc Molinès



Souvenirs en vrac I
Création - Le vase clos
Ça charcle au pays du rire
L'entité du groupe – un moi qui se perd en se forgeant
Souvenirs en vracs II

Souvenirs en vrac I

De ces années restent des souvenirs de mémoire. Peu de photos. Pas de vidéos. Un carton d'articles de presse et de laissez-passer.

De ces années restent des hauts le cœur. Des trucs poignants qui me nouent encore la gorge. Et aussi des images délicieuses de rire et d'harmonie, d'une vie communautaire d'individus au caractère forcené et marquant.

À tout jamais, ces années auront marqué ma personnalité tant sur le plan humain qu'artistique. Avec la MIE de PAIN, j'ai presque tout appris de la création théâtrale et aussi de la vie que l'on partage avec des compagnons de route et de fortune. Les crises – de larmes et de fou rire – ont pour toujours scellé ce qui est devenu les fondations de mon travail d'auteur et de metteur en scène.

Avant l'analyse des processus de ces dix années, je ne peux que faire ressurgir le tourbillon des souvenirs, des voyages, des répétitions, des repas magnifiques et des séances de cogitations sur le fonctionnement de la troupe. Le magma aussi des émotions de nos relations amour/détestation ! Les dates se sont presque toutes échappées. Certains lieux aussi. Mais les instants sont restés gravés !

Vancouver /

Arrivée en avion de Winnipeg (en plein cœur du Canada) où nous avons joué plusieurs jours. Des amis comédiens croisés quelques semaines auparavant à Montréal nous attendaient à l'aéroport. Ils voulaient nous accueillir par un picnic sur la plage au bord de l'océan Pacifique. La nuit tombait lentement. Là, un verre de vin à la main, le souvenir de tout mon parcours - depuis mon village bourguignon de sept cents habitants en passant par le lycée où j'avais rencontré Robin et le théâtre puis par l'école Ch. Dullin à Paris et toutes ces années que nous venions de passer ensemble - m'a submergé en un seul instant. Ce soir-là les rires, les bouteilles et les amis qui entouraieient régulièrement la MIE de PAIN m'ont comblé d'un immense bonheur.

Berlin Est /

Avec Bruno Carlier, un régisseur qui nous accompagnait depuis quelques temps, nous marchions dans les rues désertes et sordides qui longeaient le Mur. Le reste de la troupe était resté de l'autre côté, où nous jouions cette fois-ci. Face à ce Mur, qui nous terrassait littéralement par son omniprésence, je devinais avec un pressentiment très fort que mon histoire avec la MIE de PAIN était arrivée à un cul de sac, une véritable impasse.

Cela concernait bien sûr le champ artistique où depuis plusieurs années déjà les divergences avaient pris le dessus sur les choses qui nous unissaient jusqu'alors. Qu'il s'agissait de choisir un metteur en scène, un thème, une forme théâtrale (devant nourrir la veine burlesque que Gérard Chabanier nous avait insufflé) ou l'accompagnement administratif et « commercial » de la compagnie, tout m'était devenu lourd et oppressant. Nos relations intimes et personnelles aussi. D'ailleurs, le choix que j'avais fait quelques mois plus tôt de ne pas participer à la création du spectacle suivant, l'attestait. Le bout du chemin avec la MIE de PAIN ressemblait bien à ces rues de Berlin, sans autre horizon qu'un mur.

Avignon /

Premières parades dans les rues. Au milieu des festivaliers (déjà une foule immense en 82) d'autres compagnies s'agitent autour de nous. Et puis d'un coup, un coup de folie s'empare des passants. Le cirque d'Aligre (devenu bien plus tard Zingaro) investit les lieux. Ça hurle de partout : le Baron d'Aligre vient de jeter ses rats (semble-t-il) vivants dans le public. Et puis c'est la stupéfaction : un cavalier habillé en Hun course un jeune homme en mobylette. Le bruit des sabots sur le bithume, les hurlements des piétons et les cris des gens du Cirque d'Aligre s'inscrivent en moi. Soudain, je réalise que l'art peut pétrifier les gens, pénétrer leur sens (et donc leur âme). Il était donc dit que notre travail avec la MIE de PAIN s'inscrivait dans un contexte plus global que ce que j'avais pu penser. Nous nous étions enfermés dans notre travail et dans notre recherche sans avoir conscience d'être « d'une époque ». Nous étions jeunes. Et nous n'étions pas les seuls à bousculer le théâtre en proposant une forme non textuelle, une forme qui se nourrissait d'autre chose que de littérature (fût-elle dramatique).

Petite route de montagne dans les Alpes /

Nous roulons dans notre minibus (super rallongé pour accueillir matelas et rangement des décors). Une voiture de la douane italienne nous rattrape et nous double. On nous fait signe de nous garer sur le bord de la route. Contrôle ! Papiers ! Il faut tout sortir du camion. ABSOLUMENT TOUT. Accessoires, costumes, maquillages, chaises, effets personnels, arme (du spectacle), TOUT...

A chaque passage d'un véhicule tout s'envole. Même le slip qui, dans **Séance-Friction**, sert de masque de moustique. Les douaniers sont perplexes mais s'appliquent à ne rien montrer. Et puis dans un dernier mouvement d'humeur, ils remontent dans leur voiture et disparaissent. Plus d'une heure après nous étions toujours sur le bord de la route à tenter de tout remettre dans un ordre acceptable pour la suite du voyage.

Peniscola (Espagne) /

L'un de nos tous premiers contrats à l'étranger avec André Gintzburger. Couché de soleil sur la Méditerranée. Nous sommes sur une terrasse en hauteur d'un château fort. Les vagues lèchent les tours et les murs.

Musique. Noir en forme de couché de soleil. J'entre en scène (je suis le premier dans **Séance friction**). Je commence à jouer. Les spectateurs en face rient. Les mouettes applaudissent. La mer fait la claque. Le soleil tombe à l'eau. Je joue pour le vent qui s'amuse à emporter la cigarette que je tente d'allumer. Mon chapeau s'envole. Les mouettes rient. Les gens pouffent. Et la mer s'esclaffe.

Ils arrivent par foisons, les souvenirs.

À la fin de ma période « MIE de PAIN », j'ai commencé à les recueillir, à les rassembler. Un projet de roman est né. Les premières lignes, je les écrivais en conduisant le minibus. Sur un carnet au début puis dans un cahier ensuite. Mais le plus souvent, sur mon bras, sur ma main et même sur mes jambes quand, l'été, je conduisais en short. Il s'appellera « **Le Roman des Miettes** ». J'avais déjà ce sentiment d'avoir appartenu à une aventure qui me dépassait presque totalement. Une histoire de création « hors moi » et à partir de ce que j'y avais mis. Je venais tout juste de commencer à comprendre l'étendue de cette aventure incroyable : la MIE de PAIN.

Création : le vase clos

L'acte de création était lent, long et complexe. Un investissement profond (mais rarement avoué comme tel) de ce que chacun d'entre nous apportait au groupe, aux autres.

, Gérard Chabanier, bien sûr, avait eu une part prépondérante dans « l'esprit MIE de PAIN » avec sa culture du cinéma muet, du burlesque américain de Buster Keaton, Harold Loydd ou Charlie Chaplin et son pendant français : Tati, Pierre Etaix, etc. Aujourd'hui encore, je lui dois mille remerciements pour tout cela. Yves Kerboul aussi – et de façon plus globale tous les enseignants de l'École Charles Dullin où nous nous étions presque tous rencontrés, découverts et appréciés – ont également apporté à notre culture de base l'essence principale du style MIE de PAIN. Citons en particulier le travail du masque de caractère (Yvonne Cartier), de la Commedia dell Arte, de l'improvisation comme matière d'écriture scénique et de construction dramaturgique, l'esprit de troupe (qu'à l'époque nous opposions facilement à l'individualisme affiché des autres écoles parisiennes préparant au Conservatoire) à travers le travail choral (Monique Hermant), etc. A cette matière commune s'est rapidement imposée la forme extrêmement visuelle du théâtre de rue. De cette expérience qui avait débuté un peu avant notre arrivée dans l'équipe de la MIE de PAIN, je garde des visages (Pierre Blaise) et des images (Robin en tout petit bébé hurlant pour attirer l'attention de sa mère devant un public de plus de deux cents personnes rassemblées en cercle sur les pavés devant le Centre Beaubourg). De cette expérience de la rue, reste surtout pour chacun d'entre nous la découverte du « grand public ». Je m'explique : par « grand public » j'entends le public des gens de la rue qui ne viennent jamais au théâtre, qui ne l'aiment pas, le public inattentif, occupé à autre chose qu'à goûter l'art. Grands aussi par le nombre incroyable que chaque représentation attirait, en particulier au cœur du Forum des Halles où, par autorisation, nous jouions devant parfois plus de 1200 personnes. Cette impression de foule, de plaisir qui glissait de nous, comédiens, jusqu'au cœur des gens parmi lesquels nous passions le chapeau (et nous gagnions de belles recettes).

Autres petits souvenirs en passant. Jouer « **Blanche-Neige** » habillés en baby-gros sous la neige. Ou juste avant un orage sous un ciel noir menaçant et électrique.

Bien sûr, cette période a largement contribué à définir un style MIE de PAIN et la méthode de création. Mais un autre élément plus invisible (du moins de l'intérieur) constituait un moteur de notre créativité : les relations à l'intérieur du groupe. La palette entière des relations entre individu a certainement été éprouvée entre nous au cours de ces dix/douze années de vie commune. J'emploi le terme « vie commune » comme je le faisais souvent à l'époque en y ajoutant cette précision : *« ce qu'on vit ensemble à huit ressemble véritablement à un mariage... On passe tellement de temps ensemble... Pratiquement plus qu'avec n'importe qui... Même qu'avec nos compagnes ou compagnons. A deux ce n'est vraiment pas toujours simple, alors à huit... Imaginez ! »*

Ces relations de travail et de création débordaient aussi largement sur nos rapports privés. Et les couples à l'intérieur du groupe se sont formés et défaits au fil des ans. Et ce n'était pas sans provoquer parfois d'insupportables tensions. Désirs, plaisirs, déceptions, désaffections ou méfiances se sont succédés sans cesse. Bien entendu, créer au quotidien dans cet environnement affectif n'était pas sans influence sur la

matière même de nos improvisations, véritables matrices de la création de nos personnages.

Heureusement, il y avait toujours cette exigence imperturbable du rythme du gag qui cadrerait véritablement le travail (construction des gags, enchaînement des situations, continuité des personnages, etc.) Les tentatives tantôt avouées tantôt inconscientes de parler ou d'exprimer nos propres « états d'âmes » se sont toujours trouvées absorbées par cette exigence qui confinait parfois à la rigueur, pour ne pas dire à la rigidité. Mais peut-être, est-ce cela qui a préservé le groupe et a évité qu'il n'explose bien plus tôt. Cela aussi qui a donné une image publique presque « polie » de notre compagnie.

Ainsi chaque spectacle a raconté beaucoup de la vie du groupe.

Dans **Séance-Friction**, un chef d'orchestre tyrannique et stupide tente de faire face à la rébellion de ses musiciens. Mais après l'avoir tué sur scène, ceux-ci par dépit, lassitude ou facilité le ressuscitent. Comme incapables de s'assumer par eux même ! Comme ignorants que la musique aurait pu les guider... Les aider à s'épanouir...

Séance-Friction parlait indiciblement de notre besoin d'avoir ou non un « chef d'orchestre », un leader... Cette question était brûlante à cette période car, encore jeune et débutant dans ce métier, nous cherchions des repères, des pères... Yves Kerboul, l'un des professeurs de l'École Charles Dullin, et qui avait initié l'atelier de la MIE de PAIN comme une sorte de troisième année de formation et qui nous avait mis en scène, refusait plus ou moins clairement le rôle de directeur de compagnie. À l'époque mon avis était bien plus rude à son égard. Je le voyais comme cherchant à tirer les seuls avantages de cette position de metteur en scène et de « gourou » pour certains d'entre nous (je n'en faisais pas partie) sans en subir au quotidien la charge et la lourdeur. Malheureusement, je ne me suis jamais donné le courage d'en savoir plus, trop habité par le sentiment de ne pas être apprécié à ses yeux. Sa disparition m'empêchera à tout jamais d'en savoir plus. Et mon attitude d'alors m'attriste. Quoi qu'il en soit, cette question du leadership a souvent été source d'opposition puis de conflits. Gérard refusant lui aussi ce rôle, bien qu'il fut largement initiateur du genre théâtral que nous pratiquions aux quatre coins du monde.

Dans **Seul... Les requins !** une troupe de théâtre s'est isolée pour répéter son nouveau spectacle. Mais les difficultés sont innombrables. Et le temps passe. Passe tant et si bien que le reste du monde évolue. Le théâtre disparaît de la civilisation. Leur lieu de répétition se retrouve enfouie sous terre. Au moment où des spéléologues les découvrent comme une espèce disparue, la troupe panique car le spectacle n'est toujours pas prêt.

Histoire o combien révélatrice de notre façon de travailler, de nous isoler, de nous couper du monde pour mener à bien notre nouvelle création après le succès en cours de **Séance-Friction**. Je me souviens de cette époque où la compagnie refusait de travailler avec d'autres metteurs en scène ; à Kassel, à Renne, avec Jacques Fabri (!) ou d'autres. C'était pour moi une aberration absolue. Nous couper de toutes nouvelles influences. Bien sûr, à mes yeux, l'argument consistant à dire qu'il fallait protéger notre style ne tenait pas la route. Il aurait été préférable de l'enrichir par de nouvelles expériences. Je me souviens aussi qu'à cette période plusieurs d'entre nous passaient la trentaine. Et que pour eux, il était temps de se replier sur soi. Les couples à l'intérieur du groupe se sont affirmés, les relations avec d'autres partenaires dans nos vies privées sont devenues plus difficiles à cause de

nos très nombreux voyages en France, en Europe ou ailleurs. Je me souviens aussi des tentatives très vite abandonnées de travailler en écrivant « à table ». La question de la notation des improvisations, de ce qu'il fallait en garder ou non, des tentatives de construction étaient de plus en plus difficiles, conflictuelles.

Dans ***Terminus Hôpital***, des malades attendent longuement la venue du médecin qui doit les opérer. Cette attente est l'occasion de tous les délires et de tous les conflits. Mais l'incompétence du médecin ne fera que ruiner leurs espoirs.

Là aussi, une partie de notre histoire (celle du groupe comme celle des individualités) se retrouve comme la matière première de cette pièce. Toujours la question du leadership : à qui s'en remettre ? De qui, de quoi attendre quelque chose ? Pour la plupart des membres de la MIE de PAIN, Yves Kerboul était la référence absolue. Le pilier du groupe. À nos propositions d'avoir une part plus active dans les activités quotidiennes de la compagnie, il a toujours opposé un refus poli. Parfois justifier par un « *c'est à vous de faire !* ». Comme si ce qu'il nous avait transmis (techniquement et esthétiquement) se suffisait. Encore une fois, à cette époque, je trouvais cela un peu lâche. Cela ne devait pas être le cas certainement. Et l'un de mes regrets est de ne pas avoir eu le temps d'en reparler avec lui avant sa disparition.

À cette difficulté récurrente s'en ajoutait une autre : la gestion de la compagnie qui commençait à nous prendre énormément d'énergie. Heureusement, nos différents agents –Peter Bu et sa femme puis André Ginzburger parfois soutenu par d'autres pour certains pays – nous apportaient un très grand nombre de représentations et de tournées. Notre réputation était grande alors. Mais la gestion administrative, les régisseurs (auxquels nous faisons appel depuis peu) ou l'organisation technique (fabrication et stockage des décors) devenait de plus en plus complexe. J'avais pour ma part l'impression que nous étions arrivés à un cul de sac, une impasse. Comme dans l'histoire de ***Terminus Hôpital***.

Les univers et les histoires de ces pièces sont des vases clos ! Exactement à l'image de ce que nous-même vivions. Seul ***Blanche-neige au royaume de Fantochie*** échappe à cette analyse. Mais il s'agissait de notre première création ensemble, juste au sortir de l'école.

C'était pour moi, une véritable interrogation artistique.

Pour tenter d'y répondre (autant que par nature) j'avais choisi de travailler par ailleurs avec d'autres personnes. J'écrivais des chansons, des contes et des nouvelles pour enfant. Je m'étais lancé dans l'enregistrement sonore en créant mon Home Studio. J'y faisais venir des amis, y créais des bandes son pour d'autres spectacles que ceux de la MIE de PAIN. Car je ressentais combien de cet isolement forcené de la compagnie ne pouvait que produire des créations de plus en plus vides, creuses. Tous ceux qui la produisaient ne pouvaient que se vider progressivement de leur jus, de leur essence propre : la joie, l'impertinence, l'insouciance, l'excès et la fraîcheur, bien entendu. Et que l'âge n'avait rien à faire avec cette situation.

Ça charcle au pays du rire

Les histoires de nos spectacles ont-ils été le reflet de notre histoire propre ? De nos amours et de nos tensions, de nos peurs et des inspirations qui traversaient l'époque, sans même que nécessairement nous puissions en avoir conscience ?

Répondre par l'affirmative est clairement évident pour moi.
Prenons un ou deux exemples à valeur humaine, c'est à dire de l'ordre de l'intime.

Dans **Séance-Friction**, la définition des « caractères » (au sens de la Commedia dell Arte) peut s'établir comme suit :

- la femme introvertie et hyper coincée
- la femme plongée dans la rêverie de ses lectures romanesques
- la femme à la sensualité totalement débordante
- l'homme joueur comme un enfant éternel
- l'homme macho et dragueur mais incapable de conclure
- l'homme rêveur et naïf si vite victime des autres
- l'homme fourbe, malin et rusé, à la fois lâche et provocateur
- l'homme autoritaire et psychorigide mais incapable de diriger un groupe

Cela nous donne une famille bien étrange et quelque peu effrayante. Pour créer ces personnages nous avons nécessairement tiré parti de nos propres caractéristiques personnelles. À travers les improvisations qui étaient d'abord validées par le groupe tout entier. C'est dire à quel point l'adéquation entre nos caractères et nos « personnages » constituait un critère de réussite induite. Ensuite, à travers la validation d'Yves Kerboul lorsqu'il venait assister aux séances de travail. Ces séances n'étaient pas des « frictions » entre nous. Il régnait plutôt une joie à créer ensemble, à inventer ensemble en puisant dans nos personnalités disparates les racines de nos personnages.

Mais peut-être en apparence seulement. Car, à y regarder de plus près le choix que l'on fait dans son fort intérieur, au moment d'entrer sur le plateau pour improviser et livrer aux autres quelque chose de soi, on se retrouve nécessairement à affirmer « en plus fort » ces aspects là. Et une fois partagée, cette partie de l'âme appartient aussi aux autres membres du groupe.

Puis, dans le cours du travail, il survient une envie plus ou moins nette de marquer la chose de son empreinte (ou au minimum de se sentir « confortable » dans le personnage) et on en vient à pousser toujours plus loin le trait. C'est fait ! L'imbrication de soi, du personnage et du groupe vient d'avoir lieu.

Comme par ailleurs, la vie de jeunes adultes est faite de confrontations, de nécessités de s'affirmer et de besoins de repères, il en sort que le groupe devient inévitablement un terrain de conflits. Un terrain d'enjeux à la fois humains et artistiques. Où il devient de plus en plus difficile de démêler l'un de l'autre.

Petit exemple : la personne qui jouait l'homme macho et dragueur était parfaitement honnête et constructif dans le groupe. Mais je le voyais à l'époque comme « l'autre coq » du groupe. Moi aussi j'avais des prétentions à séduire, à plaire. Nos relations ont parfois été très houleuses, sont devenues de plus en plus hard(ue)s. Nous

n'avons pas évité les coups et la baston. Nous en avons, à chaque fois, beaucoup souffert.

Cette tension a pris de la place dans ma relation au groupe. Et inconsciemment j'ai développé une attitude de plus en plus « sectaire » à son égard. Ses choix, ses propositions me dérangent. Il devait en être de même pour lui. La collaboration, si elle perdurait, devenait de plus en plus complexe.

Et... Dans le spectacle suivant **Seul... Les requins !** je jouais le rôle d'un très vieux souffleur, enfermé dans sa boîte/maison et ne sortant la tête que pour de rares interventions. Je faisais en même temps la régie son avec un magnétophone à l'intérieur de la boîte et des haut-parleurs sur scène.

Nouveau petit souvenir en passant. Lors d'une représentation, ce magnétophone (pourtant réputé incassable) est tombé en panne. Juste avant la diffusion d'un message très important dans le déroulement de l'histoire. J'ai dû tourner à la main la bobine le plus vite possible pour que l'histoire puisse continuer. Mais le texte d'une voix pâteuse et bien trop grave parlait au ralenti. J'en suis ressorti épuisé...

Au final, c'est un sentiment étrange et double qui m'habite. Car la fierté d'avoir « réussi » une création se double du sentiment d'en avoir payé un certain prix. Autant humainement qu'artistiquement. D'ailleurs, depuis cette époque de la MIE de PAIN, je ne suis plus capable de vraiment départager aussi catégoriquement ma vie en deux faces : privée, humaine, intime et artistique, publique, offerte aux yeux de tous. De ces instants de créations collectives (qui ont tout de même duré près de dix ans) je garde l'expérience nette que l'implication réelle d'un individu dans sa création est d'une force inégalable. Elle fait de cette interprétation du monde un objet unique et nécessairement éphémère. Éphémère non seulement parce que la mort attend chacun d'entre nous mais également parce que chacun évolue au fil des expériences, des rencontres et de la vie. Les racines, comme je le disais plus haut, que nous

sommes capables de trouver au fond de nous, nous rendent inaliénables de nos créations.

L'entité du groupe – un moi qui se perd en se forgeant

Les dernières tournées avec LA MIE de PAIN furent indéniablement des moments de tensions et de conflits que j'ai eus beaucoup de mal à vivre. Qui m'ont terriblement coûté en énergie et en confiance. La vie de groupe me devenait vraiment insupportable. Et je me souviens que je me demandais pourquoi je continuais ainsi, frustré et angoissé. D'autres également dans mon entourage s'interrogeaient. C'était une période qui me semblait ne plus en finir. Et c'est pourquoi, après des années d'hésitations et de doutes j'ai fait le choix de stopper. Les conflits m'avaient littéralement vidé de mon suc. Les perspectives de très belles tournées au quatre coins du monde ne contrebalançaient plus les « souffrances » que je m'infligeais. Je me souviens d'un soir à Rome où je me demandais si je ne ressemblais pas définitivement à mon personnage de **Séance-Friction** : Raoul Glauk ?

La violence de ces conflits pourtant normalement réservés à la vie privée du groupe débordait de plus en plus souvent. Certains « aficionados » ne manquaient pas de nous le faire remarquer.

En quittant LA MIE de PAIN, j'ai passé une longue période à me demander si j'étais vraiment capable de mener un projet par moi-même. Si en l'absence de Gérard et de Gilbert, j'étais capable de créer avec force et avec ce même pouvoir d'attraction. En empruntant la voie de l'audiovisuel institutionnel, je me démarquais suffisamment du groupe en me donnant les moyens d'apprendre et d'expérimenter de nouvelles techniques de travail, de nouvelles technologies. Mais finalement, l'envie de collaborer avec des artistes de talent revint encore plus fort. Et j'ai créé un groupe de rock : TRE1ZE.

Et là, en retrouvant le plaisir d'inventer à plusieurs, d'explorer en groupe, j'ai retrouvé la même jouissance qu'aux premiers jours de LA MIE de PAIN. La caricature de moi-même en moins. Je parle de caricature car c'est un peu de cette façon-là que je me ressentais les derniers temps au sein et en dehors de LA MIE de PAIN. J'avais le net sentiment de toujours forcer le trait : d'être plus poète que je ne l'étais, d'être plus charmant que je ne le désirais vraiment, d'être plus séducteur, d'être « en surligné » en quelque sorte. Et j'attribuais déjà à l'époque ce comportement à la nécessité que je m'étais imposée ou que le groupe avait imposé (à moi comme aux autres) d'exister au « plus plein de moi-même » pour pouvoir figurer dans un groupe de personnalités toutes très marquantes. Oui, j'avais confirmation que mon moi s'était perdu dans le groupe. Perdu en s'en enrichissant, bien entendu !

Souvenirs en vracs II

Ces quelques dernières lignes soulignent combien la confusion était grande. Et combien il demeure complexe d'analyser un travail de création collectif. Combien démêler l'influence des uns sur les autres, d'un groupe sur des individualités reste vraiment du domaine de la subtilité et des fluctuations (en fonction des époques et des événements).

Ce petit texte a été également pour moi l'occasion de ressortir d'une vieille malle les agendas de l'époque (depuis 1983 exactement) que j'avais précieusement conservé. M'y replonger aura été un moment d'émotions intenses : avec des prénoms, des lieux, des adresses de RDV, des horaires de répétition ou de réunion de travail... Avec également tout un corpus d'images qui se dégagent inévitablement de cette lecture de mémoire... Ou bien serait-ce plutôt à cause de l'odeur du papier vieilli ?

Île de la Réunion /

Nous roulons dans un minibus de location. Il est très tôt et le jour vient de se lever. Nous, nous allons nous coucher. Mais comme tout le monde a beaucoup trop bu (aaaah le rhume !) c'est le patron du petit restaurant qui nous sert de chauffeur. J'étais vraiment saoul. Et sans savoir ni d'où ni comment une dispute a éclaté. Gérard m'en voulait terriblement. Il hurlait. Je m'entendais répondre et crier fort aussi. Et cette envie de vomir qui montait à cause de l'alcool et des virages. Je me souviens surtout d'avoir eu si mal de cette colère contre moi.

Petit restaurant dans l'est de la France /

Nous n'hésitions pas parfois à nous détourner de plusieurs dizaines de kilomètres pour aller expérimenter un bon restaurant repéré lors d'une tournée précédente. Je me souviens parfaitement de cette véritable éducation culinaire que la plupart m'ont donné. Ces repas délicieux qui se prolongeaient jusqu'à la délectation...

Entraigues, pendant un festival d'Avignon /

Une longue table bricolée habillée de nappes de papier. Une odeur d'ail et de cuisine amoureusement concoctée par Gérard, Léa et Laurent. Des amis/invités/fans qui viennent nous rejoindre à la relative fraîcheur d'un soir d'été. Un délicieux repas copieusement arrosé d'histoires, d'anecdotes et de rires, des rires à en pleurer... de rire jusqu'à plus soif... de rires inscrits jusqu'au fond de mon cœur. À tout jamais !

FOTOS PERSONALS DELS ESPECTACLES



Élisabeth Cauchetiez en el paper de Blancaneus i Cécile Boyer al Festival de Sitges, octubre 1981

(pàgina següent) ... Élisabeth Cauchetiez en el paper de Huguette Grue,
en l'espectacle "*Séance-Friction*"





Élisabeth Cauchetiez en el paper de Ginette Boudache,
en l'espectacle "*Seul ... Les requins !*"

MIE DE PAIN, un exemple del teatre de l'actor-creador,1978-1990, creacions i trajectòria dins el panorama del teatre europeu del moment

BIBLIOGRAFIA

- BRETON,André, *Arcane 17*
(1971), Jean-Jacques Pauvert, Paris

I. Tècnica d'interpretació dramàtica

- ARTAUD,Antonin, *Le théâtre et son double*
(1964), Gallimard, Paris
- BARBA, Eugenio, SAVARESE, Nicola, *Anatomie de l'acteur*
(1985), Bouffonneries-Contrastes, Cazilhac
- BROOK,Peter, *L'espace vide*
(1977), Seuil, Paris
- DULLIN, Charles,*Souvenirs et notes de travail d'un acteur*
(1946), Odette Leutier, Paris
- LECOQ,Jacques, *Le corps poétique*
(1997), Actes-sud papiers, Arles
- LECOQ,Jacques, *Le Théâtre du geste*
(1987), Collection "Mimes et Acteurs", Bordas, Paris
- *Théâtre/public*, números 28-29 i número 45, "Comédiens"
Revue bimestrielle publicada pel Théâtre de Gennevilliers
juliol-agost-setembre 1979, maig-juny 1982

II. Història del teatre

- DE JOMARON,Jacqueline, *Le théâtre en France*, vol II
(1989), Armand Colin, Paris
- *Théâtre/public*, número 42, "L'action culturelle à son tournant"
Revue bimestrielle publicada pel Théâtre de Gennevilliers
novembre-desembre 1981
- *Théâtre/public*, número 100, "Et maintenant, MR Brecht, quelle est votre occupation ?"
Revue bimestrielle publicada pel Théâtre de Gennevilliers
juliol-agost 1991

III. Antropologia de l'espectacle i teoria del teatre

- BOURDIEU, Pierre,*La distinción, criterio y bases sociales del Gusto*,
(edició original francesa ,1979)
(1988), Taurus, Madrid
- LEHMANN,Hans-Thies,*Postdramatic theatre*
(2006), Routledge, Abingdon
- NIETZSCHE,Friedrich, *La naissance de la tragédie*
(1949), Gallimard, Paris

- PROUST, Sophie, *La direction d'acteurs* (2006), L'Entretemps Éditions, Vic la Gardiole
- SARTRE, Jean-Paul, *Un Théâtre de situations* (1992), Folio- Essais, Gallimard, Paris
- TURNER, Victor, *El proceso ritual* (edició original anglesa 1969) (1988), Taurus, Madrid

IV. Anàlisis d'espectacles

- FRIEDEL, Christine, *Le bal, sur une création collective du théâtre du Campagnol* (1981), Imprimerie de la Vigie, Dieppe
- MAKEIEFF, Macha, *deschamps deschiens* (1989), Librairie Séguier Archimbaud, Rennes
- *Théâtre acteurs*, numero 3
Revue mensuelle du théâtre
març 1982, Acteurs SARL, Marseille
- *Théâtre/ public*, numero 46-47 "Shakespeare"
Revue bimestrielle publicada per el Théâtre de Gennevilliers
juliol-octubre 1982

V. Material Théâtre de La MIE DE PAIN

- Programes i dossier de premsa de la companyia
- Programes dels festivals i de les programacions de les sales i actes de les gires 1979-1990
- Testimonis de Marie-Noèle Bordeaux, Gilbert Épron, Jean-Marc Molinès, Robin Renucci, Catherine Mouchet

VI. Filmografia

- Pel·lícula TV3- Catalunya "Séance-friction"
Casa de la Caritat, Festival Grec 1984

VII. Pàgines WEB

- André Gintzburger [http:// histoire-du-theatre. over-blog.or](http://histoire-du-theatre.over-blog.or)